

Kunstens autonomi

- om kunstinstitusjonen og kunsten

Ida Marie Tenvik-Bringedal
EST4591 – Tverrestetisk masteroppgave- kunsthistorie
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Universitetet i Oslo
Høst 2007

Forord

Jeg fikk min interesse for kunstens autonomi ved å lese om og diskutere kunst, og da spesielt kunstkritikk, både mer profesjonelt og helt uformelt. Ved flere anledninger merket jeg en snikende bekymring på kunstens vegne; kunne det være slik at autonomien som garanti for kunstens uavhengighet også var en begrensning for kunsten? Jeg ble nysgjerrig på å finne ut av hva slags rolle kunstinstitusjonen hadde for kunsten, og hva betrakterens rolle var i forhold til kunstverket.

Etter en kort stund hadde jeg lagt ut på en reise som skulle ta meg uante steder. Virkelig. Men i stedet for å reise langt av sted, reiste jeg langt inn i stedet. Det kommer jeg aldri til å angre på.

Det er ikke til å skyve under en stol at Aleksis' hardnakkede påstander har vært med på å prege den forståelsen av kunst som jeg har utviklet gjennom oppgaven. Det hadde ikke vært det samme uten alle disse samtale med en reflektert kunstner. Mamman min har også vært behjelpelig og utholdende, og jeg takker for støtte og rettepenn. Det samme gjelder Jørgen, Maria og Vilde; hjertelig takk for gode råd og vink, og ikke minst velmenende kritikk. Men den som fortjener den aller største takken, er filosof og estetiker Steinar Mathisen. Din hjelp har vært uvurderlig.

Kapittelinnndeling

KAPITTEL 1	5
Innledning	5
Problemstilling	7
Teori og metode	8
KAPITTEL 2	10
Avantgarde	10
Kunst og livspraksis	11
Peter Bùrgers forståelse av den historiske avantgarden	12
Bùrgers forståelse av kunstens autonomistatus og drøftelse av avantgardens intensjon om å oppløse denne	12
Bùrgers oppfattelse av estetikken	14
Bùrgers bruk av termen estetikk i forbindelse kunst	16
Shustermans forståelse av den historiske avantgardens intensjon, kunstens autonomistatus og estetikkens historie	18
Trekke ved utviklingen av kunstens autonomi	20
KAPITTEL 3:	24
Det avantgardistiske kunstverket og virkeligheten	24
Bùrgers forståelse av det avantgardistiske kunstverket	25
Bruddet med organisk helhet	27
Dekonstruksjon	27
Bùrger og organisk helhet	30
Bùrger og Derrida	31
Shustermans ”middelvei”	32
Rendyrkelsen av autonomien i den moderne kunsten	35
KAPITTEL 4	37
Populærkulturelle fenomener og kunst	37
Bùrgers forståelse av populærkulturelle fenomen	40
Populærkulturelle elementer i den etablerte kunsten	41
Problemer med virkelighetsreferansene i det avantgardistiske kunstverket	43
Shustermans kunstforståelse	46
Den moderne forståelse av autonomi	47

Kunsten og kunstinstitusjonen; en diskusjon	49
Bürgers definisjon av kunst	50
Kunstinstitusjonen	51
„Wrapper“ teori	53
Kunstinstitusjonen og kunstens autonomistatus	55
Problematikken med termen kunst	58
Spørsmålet om fortolkning/betrakteren	59
”Ønskelighetsaspektet”	60
Avantgardens politiske kamp	61
Problemer ved avantgardens mulige metanivå	62
Hvorvidt begrenses kunsten av autonomien?	64
Avslutning	68
Litteraturliste	71

Kapittel 1

Innledning

Oppkomsten av estetikken som en egen filosofisk disiplin ga oss den moderne betydningen av kunsten, hvor kunst forstås som en samlebetegnelse for diktning, musikk, scenekunst, billedkunst og byggekunst. Det er med andre ord den kunstneriske aktiviteten som oppfattes som forskjellig fra alle andre aktiviteter i samfunnet. Med et samlebegrep kan man si at kunsten blir autonom og skiller lag med vitenskapen og moralen i kulturen. Følgelig kjennetegnes kunsten ut fra sin egen erfaring, altså den estetiske, og får, i prinsippet, utvikle seg fritt som område. Spørsmålet som ligger i luften er da hva autonomien impliserer.

Ved å se nærmere på Richard Shustermans forkastelse av kunstens autonomi til fordel for en utvidet forståelse av estetikken, sammenlignet med Peter Bürgers syn på den historiske avantgarden som en reaksjon på estetisismens dyrkning av autonomien, ønsker jeg å behandle temaet kunstens autonomi fra to ulike perspektiv. Og ettersom Shusterman kommenterer Bürgers forståelse spesifikt, vil muligheten være til stede for at de to har noen fellestrekk. Ved å ta utgangspunkt i den historiske avantgarden, er ønsket at deres forståelse av kunstens autonomi skal bli satt i en begrenset kontekst, som forhåpentligvis vil kunne fremheve likheter og ulikheter.

Peter Bürgers oppfattelse av det han kaller den historiske avantgarden er omstridt. Men ikke dermed sagt mindre interessant. Bürger mener at bruddet med livspraksis ble komplett med den historiske avantgarden og at kunstverkene deres handlet om å føre kunsten tilbake til livspraksis. Med kunstens forhold til livspraksis mener jeg her kunstens forhold til dagliglivet og daglig praksis. Dadaismen, som Bürger ser som den mest radikale bevegelsen innenfor den europeiske avantgarden, kritiserer kunstens autonomistatus. Dette gjør avantgarden gjennom den teoretiske nedbrytingen av det Bürger forstår som delsystemet kunst i samfunnet, altså kunstinstitusjonen.¹ Gjennom

¹ Peter Bürger har en definisjon av kunstinstitusjonen som vil være gjennomgående i oppgaven: „Mit dem Begriff Institution Kunst sollen hier sowohl der kunstproduzierende und – distribuierende Apparat

å bestride vesentlige bestemmelser ved den autonome kunsten, kunstens atskilthet fra livspraksis, den individuelle produksjonen og den individuelle resepsjonen, kritiserer avantgarden kunstens distanse fra menneskene. Det avantgardistiske kunstverket skiller seg dermed fra det modernistiske, eksemplifisert av Bürger gjennom estetisismen, som fremhever kunstverkets autonomistatus som nødvendig i det borgerlige samfunnet.

Bürger definerer kunstinstitusjonen som et samlebegrep for oppfattelsen av kunst; både produksjonen av kunst, distribusjonen av kunst og det som bestemmer resepsjonen av kunst. Han forstår kunstens autonomi som kunstinstitusjonen slik den ble utviklet med estetisismen, nemlig som utskilt fra den vanlige livspraksis. Ifølge Bürger avdekker den historiske avantgarden sammenhengen mellom kunstens autonomistatus og kunstens mangel på samfunnsmessige konsekvenser. Dette gjør avantgarden gjennom intensjonen om å føre kunsten tilbake til livspraksis. Betydningen av denne intensjonen blir at kunstinstitusjonen blir etablert som viktig for den samfunnsmessige virkningen av enkeltverket. Slik forskyver det avantgardistiske kunstverket problemstillingen rundt kunsten: virkningen av enkeltverket avgjøres av kunstens status i samfunnet, institusjonen, fordi det avantgardistiske kunstverket avgjøres som kunstprodukt. Den avantgardistiske kunsten blir altså definert som kunst av kunstinstitusjonen.

Det er nettopp kunstinstitusjonen Richard Shusterman tar tak i, når han forsøker å åpne opp og forandre vår forståelse av kunst. Shusterman er ikke ute etter å skulle prøve å definere kunst. I stedet søker han tilbake i estetikkhistorien for å kunne bevise at kunst og livspraksis hører sammen. Shusterman er kritisk til det han oppfatter som den eksisterende forståelsen av estetikk, og mener at skillet mellom kunst og håndverk hviler på en fundamental motsetning mellom det praktiske og det estetiske som trenger å bli satt under lupen. Vår forståelse av det estetiske er i følge Shusterman preget av en uhensiktsmessig deling mellom mål og midler. Vi forbinder kunsten alene med midlene, til tross for at den estetiske erfaringen er målet i seg selv.

als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst bezeichnet werden, die die Rezeption von Werken wesentlich bestimmen.” Bürger definerer kunstinstitusjonen som avgjørende for enkeltverkenes resepsjon. Med andre ord gjør han institusjonen ansvarlig for forståelsen av hva som er kunst. (Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974) s.29).

Shusterman vil derfor åpne opp for en utvidet forståelse av estetisk teori: som estetisk erfaring utgjør ikke kunsten en autonom sfære, men blir et aspekt av den vanlige erfaring.

Shusterman støtter seg på John Dewey, men stiller mindre revolusjonære krav enn ham til forståelsen av kunst som erfaring. Mens Dewey vil gjøre den estetiske erfaringen til en generell filosofisk kunstdefinisjon, ønsker Shusterman heller å utvide kunstens grenser. Shusterman mener at kunstinstitusjonens rolle som kunstens oppdragsgiver er forbi, og at kunsten derfor ikke lenger bør være atskilt fra livspraksis. Shusterman leser, i kontrast til Bürger, avantgardens mislykkede forsøk på å rive ned kunstinstitusjonen innenfra som et bevis på kunstinstitusjonens vedvarende elitistiske og kontrollerende rolle for vår forståelse av kunst. For å åpne institusjonens dører trenger vi noe utenfor institusjonen, og Shusterman argumenterer for at populærkulturelle former kan og bør fungere som en overgang mellom det institusjonelle og det dagligdagslige. Det mest autonome med kunsten er i følge Shusterman ikke dens samfunnsmessige status, men den estetiske erfaringen, ettersom den er tilgjengelig for alle. Det estetiske baseres på et gammelt klasseskille som vi burde legge bak oss i dag. Shusterman retter derfor kritikk mot identifiseringen av kunst med kunstinstitusjonen, fordi kunst forstått som kunstobjektene på institusjonen er forbeholdt en liten gruppe mennesker.

Problemstilling

I denne oppgaven vil jeg forsøke å komme nærmere en forståelse av kunstens autonomi slik denne ble utformet i modernismen og slik den frem til i dag har blitt gjenstand for oppmerksomhet i kunst og kunstteori.² Gjennom kritisk lesning av to verk skrevet av teoretikere med forskjellig ståsted, Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* og Richard Shustermans *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, vil jeg undersøke hvordan de to bidrar til å belyse kunstens autonomi. Mer presist vil jeg undersøke hva det vil si å definere kunstens autonomi ved hjelp av kunstinstitusjonen og hvorledes dette henger sammen med en forståelse av estetikkens

² Med modernisme mener jeg her fokuseringen på de formale aspektene ved kunstverket, en prosess som kan sies å ha startet rundt midten av 1800-tallet.

historie.³ Oppgavens overordnede problemstilling er *hvorvidt kunsten begrenses av autonomien?*

Bürger og Shusterman har en lik forståelse av hva avantgarden var og mener begge at kunstinstitusjonen diskuteres i det avantgardistiske kunstverket. Likevel har de svært forskjellige oppfatninger av avantgardens intensjon, det avantgardistiske kunstverkets egenskaper og kunstinstitusjonens rolle for kunsten. Jeg vil forsøke å vise at dette i vesentlig grad henger sammen med deres forskjellige oppfattelse av kunstens og kunstverkets forhold til virkelighet, og nettopp virkelighet vil på forskjellige vis være et sentralt begrep i oppgaven.

Jeg ønsker å rette fokus mot den moderne forståelsen av kunstens autonomi for å belyse problematiske aspekter ved denne. Mitt mål med oppgaven er å kunne komme med kritiske innvendinger mot oppfatningen av kunstinstitusjonen som avgjørende i forholdet til bestemmelsen av hva som er kunst. Som jeg vil vise kan dette gjøre kunstverkets forhold til en betrakter komplisert, ved at betrakterens rolle marginaliseres. Og jeg spør samtidig om kunsten er tjent på å være en subjektiv, altså privat og sekundær, opplevelse.

Teori og metode

Jeg har valgt å dele oppgaven inn i fem kapitler, hvor dette er kapittel 1. De resterende kapitlene har jeg forsøkt å legge opp kronologisk ut fra autonomiens utvikling. I kapittel to presenteres autonomibegrepet gjennom Bürgers og Shustermans forståelse av den historiske avantgarden og forholdet til denne. Her går jeg tilbake i tiden og forsøker å sette teoriene i en historisk kontekst, samtidig som jeg viser hvordan kunstens autonomi kan sies å ha utviklet seg på et tidlig stadium. I kapittel tre går jeg direkte inn på det avantgardistiske kunstverkets oppbygning, og jeg lar her en gjennomgang av temaet organisk helhet tilsvare rendyrkelsen av autonomien i den moderne kunsten. Denne gjennomgangen leder videre til kapittel fire, hvor jeg diskuterer populærkultur kontra kunst. I dette kapitlet stiller jeg spørsmål til det ikke-

³ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974) og Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, (Maryland: Rowman and Littlefield Publishers Inc., 2000 (1992)).

organiske kunstverkets virkelighetsreferanser, og hvordan autonomien påvirker dette kunstverkets eksistens. Følgelig kommer det til en diskusjon i kapittel fem, hvor kunstinstitusjonen står i fokus og forholdet mellom kunstens autonomi og kunstinstitusjonen belyses.

Bürger og Shusterman fanger hver sin side i autonomidebatten. Bürger, på den ene siden, omhandler fortiden, den historiske avantgarden, og tar utgangspunkt i autonomien. Shusterman, på den andre siden, ønsker å forkaste den moderne forståelsen av kunstens autonomi, og ser dermed også inn i fremtiden. Bürger tyr med andre ord til en deskriptiv metode, mens Shusterman opererer med en normativ estetikk.

Peter Bürger er i særlig grad preget av Herbert Marcuse, Karl Marx og Marcuses forståelse av Marx, og dette vil, om ikke alltid eksplisitt, komme frem gjennom hele oppgaven. Samtidig kan Bürger sies å være inspirert av Alexander Baumgarten og Immanuel Kant, og jeg vil drøfte disse samt Platon i et forsøk på å plassere Bürgers forståelse inn i estetikens historie. Jeg har på grunn av oppgavens tema valgt å fokusere på Bürgers forbindelse til Kant og ikke til Hegel.

Richard Shusterman forsvarer flere av sine teoretiske prosjekt ved å henvise til John Dewey. Forhåpentligvis vil dette komme tydelig frem i avsnittene om Shusterman. Shustermans filosofiske prosjekt er omfattende, og grunnet oppgavens omfang er det mye som ikke kan kommenteres. Jeg har valgt å konsentrere meg om Shustermans kritikk av Arthur Danto og Georgie Dickie, fordi disse, og særlig sistnevnte, kan sies å ha paralleller til Bürger.⁴ Jacques Derrida vil dessuten utgjøre et interessant møtepunkt mellom Bürger og Shusterman, ved at Bürger kan se ut til å ha likheter med dekonstruksjonens nedbrytning av organisk helhet, mens Shusterman tar utgangspunkt i dekonstruksjonen for å utvide dens grenser.⁵

⁴ Bürgers bestemmelse av kunstinstitusjonen har paralleller til den samtidige George Dickies institusjonelle kunstteori. Dickie definerer et kunstobjekt som: "an [original] artifact with a set of aspects of which has had conferred upon it the status of candidate of appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld)". Denne klassifikasjonsteorien vil jeg vende tilbake til senere. (Dickie, George; "The Artworld" fra *Art and Aesthetic: An Institutional Analysis*, (Ithaca: Cornell University Press, 1974) fra Shusterman, 2000 (1992), s.22).

⁵ Jeg vil her påpeke at Bürger ofte brukes som et alternativ til dekonstruksjon. Grunnen til at jeg ikke gjør dette, ligger igjen i oppgavens tema.

Denne oppgaven vil i hovedsak være en lesning av tekstene til Bürger og Shusterman. Jeg har derfor valgt å ha en grundig sitering, fordi jeg mener at dette legger til rette for en bedre forståelse. Jeg forholder meg til originalversjonen av Bürgers bok om avantgarden, fordi det slik jeg ser det forekommer enkelte meningsforskyvninger i den norske oversettelsen. Spesielt synlig er dette i innledningen, hvor den norske utgaven til Eivind Tjønneland fokuserer på Adorno i langt større grad enn det Bürger gjør i sin original.⁶ De aller fleste av sitatene fra Bürger er av den grunn hentet fra den tyske originalen.

Kapittel 2

Avantgarde

Selve ordet avantgarde stammer fra fransk og er hentet fra militær terminologi. Ordet kan oversettes med fortropp, og avantgarden var den lille troppen som ble sendt av sted for å finne ut hvor kampen skulle føres for å kunne vinnes. Når Bürger omtaler avantgarden dreier dette seg utelukkende om det han kaller den historiske avantgarden, og da spesielt dadaismen, den tidlige surrealismen og den russiske avantgarden etter oktoberrevolusjonen.⁷ ”Die Gemeinsamkeit dieser Bewegungen besteht bei allen, zum Teil erheblichen Unterschieden darin, daß sie nicht einzelne künstlerische Verfahrensweisen der voraufgegangenen Kunst ablehnen, sondern diese in ihre Gesamtheit, so einen radikalen Traditionsbruch vollziehend [...]”⁸ Dadaismen, den meste radikale av de historiske avantgardebevegelsene, er sterkt kritiske til kunstinstitusjonen fordi den er atskilt fra livspraksis, Dadaistene har på sin side en klar intensjon om å oppløse forskjellen mellom kunsten og livspraksis. Selv om kubistene ikke deler denne intensjonen, regner Bürger likevel kubismen til den historiske avantgarden fordi den har såpass mange andre sterke likhetstrekk med de andre avantgardistiske grupperingene. Med visse forbehold gjelder dette i følge Bürger også den italienske futurismen og den tyske ekspresjonismen.

⁶ Eivind Tjønneland, oversettelse, *Om avantgarden*, (Oslo: Cappelen Akademisk Forlag AS, 1998).

⁷ Jeg vil heretter benytte meg av den Bürgerske forståelse av termen avantgarde og således henviser til det Bürger kaller den historiske avantgarden.

⁸ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.44.

De historiske avantgardebevegelsene som Bürger konsentrerer seg om, er med andre ord begrenset til grupperinger fra begynnelsen av det forrige århundre. Som jeg vil vise, ligger årsaken til dette i den avantgardistiske intensjonen, som Bürger mener bare kunne ha latt seg gjennomføre med bevegelsene fra den historiske avantgarden.

Kunst og livspraksis

Det er nok i forbindelse med spørsmålet om kunstens forhold til livspraksis at Peter Bürger og Richard Shusterman har mest sprikende forståelse av fenomenet kunst. Bürger mener at kunsten ikke er underlagt samfunnets krav, men snarere hevet over disse. Han definerer det avantgardistiske kunstverket som kunst ut fra sin autonomistatus, hvilket vil si som en del av kunstinstitusjonen og derved som et utskilt område hevet over livspraksis. For Shusterman derimot, både bør og skal kunst og livspraksis høre sammen. Shusterman mener at konfrontasjonen mellom livspraksis og kunst er unødvendig ettersom de lar seg forene i hans forståelse av den estetiske erfaringen. Dersom man ser den estetiske erfaringen som veileder for vår praksis, er kunst det som gir oss estetisk erfaring. “The idea here [...] is that aesthetic considerations are or should be crucial and ultimately perhaps paramount in determining how we choose to lead or shape our lives and how we assess what a good life is.”⁹ Kunst som estetisk erfaring er for Shusterman en utvidet forståelse av estetikken.

Som man forstår har Bürger og Shusterman hver sin forståelse av estetikken i sin alminnelighet, og således forskjellig tolkning av estetikkens historie: Bürger støtter seg, som jeg vil vise, delvis på Kant, mens Shusterman ønsker å knytte forståelsen av kunst og estetikk opp til den forståelsen man hadde av livet før de greske filosofenes tid. Fordi tolkningen av estetikkens opprinnelse er det fenomenet i oppgaven som går kronologisk lengst tilbake i tid, er det naturlig å starte her. Ved å se på Bürgers og Shustermans forskjellige oppfatning av avantgardens intensjon, ønsker jeg å vise at Bürger oppfatter denne intensjonen som en reaksjon på kunstens autonomistatus.

⁹ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, s.237.

Peter Bürgers forståelse av den historiske avantgarden

Ettersom Shusterman forholder seg til Bürgers forståelse av den historiske avantgarden, er det viktig å formidle et kortfattet bilde av denne. Enkelt beskrevet er den historiske avantgarden i følge Bürger samtidig en kritisk utvikling ut fra og reaksjon mot estetisismen.¹⁰ Bürger mener at kunstinstitusjonen utskilles i det borgerlige samfunnet og således blir autonom. Som jeg nevnte innledningsvis, forstår Bürger kunstinstitusjonen som det kunstproduserende og distribuerende apparatet som bestemmer virkningen av enkeltverket. Estetisismen aksepterer sin autonomistatus og utskillelsen i samfunnet, mens avantgarden utfordrer nettopp disse forholdene. I estetisismen har ikke kunsten noen annen betydning i samfunnets helhet enn å være kunst, mener Bürger, og kunsten har dermed gjort sin autonomistatus til selve innholdet i kunstverket. Det avantgardistiske kunstverket ønsker derimot en forandring på sin status som autonomt, noe det gjør ved å kritisere seg selv. Denne selvkritikken handler for Bürger om å bestride vesentlige bestemmelser for kunsten i det borgerlige samfunnet, autonomistatusen, som i følge ham kan deles inn i tre elementer: "[...] die Abgehobenheit der Kunst von der Lebenspraxis, die individuelle Produktion und die davon getrennte individuelle Rezeption."¹¹ Fordi kunsten med estetisismen hadde som mål å bare være kunst, månet kunsten frem sin egen selvkritikk. Den historiske avantgarden utførte selvkritikken i praksis ved angrepet på kunstinstitusjonen.

Bürgers forståelse av kunstens autonomistatus og drøftelse av avantgardens intensjon om å oppløse denne

Bürger mener at avantgardistene ikke syntes samfunnet var godt nok. Derfor ønsket de å kritisere det bestående for å skape noe nytt. For Bürger kjennetegnes derfor den avantgardistiske intensjonen med angrepet på kunstens status i det borgerlige samfunnet. Bürger beskriver autonomien som følgende: „Sie [autonomien] erlaubt, die geschichtlich entstandene Herauslösung der Kunst aus lebenspraktischen Bezügen

¹⁰ Bürger lar blant annet Valéry, Mallarmé og Hofmannsthal stå som eksempler på estetisismen. (Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.35).

¹¹ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.72.

zu beschreiben, die Tatsache also, daß sich eine nicht zweckrational gebundene Sinnlichkeit bei den Angehörigen Klassen hat herausbilden können, die zumindest zeitweise vom Druck unmittelbarer Daseinsbewältigung freigesetzt sind.“¹² Kunsten kunne altså utvikle sin autonomistatus i enkelte klasser, hovedsaklig i borgerskapet, hvor sanselighet ikke måtte knyttes opp mot det formålsrasjonelle. Kunsten ble (i teorien) styrt av egne normer, ved at den var atskilt fra livspraksis og ikke var formålsrasjonell.¹³ For Bürger angriper det avantgardistiske kunstverket tre sider ved autonomistatusen; formålet for anvendelsen, produksjonen og resepsjonen. Alle sider brøt med livspraksis innenfor estetisismen. Kunsten hadde ikke lenger som formål å fungere i samfunnet, f.eks. ved å være politisk, men eksisterte kun som kunst. Den ble produsert av den individuelle kunstneren, fjernt fra samfunnets normer og krav, og ikke kollektivt som tidligere. Den individuelle mottakeren kunne dessuten finne ”hele seg selv” i kunsten dersom han/hun lot denne være utenfor livspraksis, fordi han/hun i livspraksis var tildelt en delfunksjon i samfunnet og ikke kunne være hel der. I livspraksis, altså i dagliglivet, var mottakeren begrenset til formålsrasjonell handling, mens han/hun i kunsten kunne utfolde alle sine evner. Kunstens autonomistatus handler altså for Bürger på tre måter om atskillelsen fra livspraksis og kunstens autonomistatus kjennetegnes følgelig ved sin atskilthet. ”So gesehen wird [...] die Trennung der Kunst von der Lebenspraxis zum entscheidenden Merkmal der Autonomie der bürgerlichen Kunst.”¹⁴ Kunstens autonomi kan derfor beskrives som en historisk konsekvens som først kommer til syne med den historiske avantgarden.

Når Bürger snakker om avantgardens intensjon, er dette altså en kompleks størrelse. Bürger forstår avantgardens kritikk som nødvendig i det borgerlige samfunnet ettersom kunsten helt har mistet sin samfunnsmessige funksjon. Mennesket, som også utgjør en delfunksjon, kan likevel finne sannhet i kunstverket, nettopp fordi kunsten er utenfor livspraksis. Avantgardistene ønsker riktignok å integrere kunsten i livspraksis, men ikke i den eksisterende. „Was sie von jenen unterscheidet, ist der Versuch, von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren.“¹⁵ Til syvende og sist handler den avantgardistiske intensjonen om sosial fornyelse.

¹² Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.64.

¹³ Formålsrasjonell handling betyr at handlingen har et formål i forhold til et overordnet mål.

¹⁴ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.66.

¹⁵ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.67.

Ved at avantgarden forholder seg negativt til selve kunstinstitusjonen, kritiseres kunstens mangel på samfunnsmessig betydning. Avantgardistene ønsket likevel ikke at kunstverkene skulle bli samfunnsmessig betydelige, men at kunstverkets funksjon i samfunnet skulle tydeliggjøres. ”Werte wie Menschlichkeit, Freude, Wahrheit, Solidarität werden gleichsam aus dem wirklichen Leben abgedrängt und bewahrt in der Kunst.”¹⁶ Fordi samfunnet er bygd opp etter konkurranseprinsippet, må kunsten være atskilt fra livspraksis for å kunne bevare slike gode verdier. Samfunnets utskillelse av spesialiserte delområder, gjør kunsten til et eget område som får (med estetisismen) autonomistatusen som sitt utviklingsprinsipp. „Die Kunst hat in der bürgerlichen Gesellschaft eine widersprüchliche Rolle: Sie entwirft das Bild einer besseren Ordnung, insofern protestiert sie gegen das schlechte Bestehende.”¹⁷ Avantgardistenes ønske om å returnere til livspraksis er således i følge Bürger en protest mot samfunnets spesialisering. Det bestående samfunnet kjennetegnes gjennom borgerskapets makt, og den avantgardistiske kritikken kan forstås som et ledd i en marxistisk inspirert forståelse av samfunnet.

Bürgers oppfattelse av estetikken

Baumgarten var den filosofen som introduserte estetikken som filosofisk vitenskap, men det er likevel Kant som er kjent for å ha satt Baumgartens tanker i system. Dette gjør at det kan være vanskelig å skille disse to fra hverandre. Bürger tar med seg betraktninger om estetikken begynnelse inn i *Theorie der Avantgarde*, hvor han stadig fremhever følgende poeng: „Erst mit der Konstituierung der Ästhetik als eines selbständigen Bereichs philosophischer Erkenntnis entsteht jener Begriff von Kunst, der zur Folge hat, daß das künstlerische Schaffen aus der Lebenstotalität gesellschaftlicher Aktivitäten herausfällt und ihr abstrakt gegenübertritt.”¹⁸ Nettopp det at det kunstneriske virke faller utenfor samfunnets aktivitet, er viktig for Bürgers forståelse av estetikken og utformingen av avantgardeteorien.

Selv om Bürger altså ikke nevner Baumgarten spesifikt, er det nokså sannsynlig tolkninger av Baumgartens estetikk han forholder seg til. Gjenklngen av

¹⁶ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.68.

¹⁷ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.68.

¹⁸ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.57.

Baumgartens atskillelse mellom kunsten og livet ser man hos Bürger gjennom bruken av filosofene Schiller og Kant. „Die in den ästhetischen Theorien von Kant und Schiller niedergelegten Einsichten haben die volle Ausdifferenzierung der Kunst als eines von der Lebenspraxis abgehobenen Bereichs zur Voraussetzung.“¹⁹ Det er helt klart at Bürger definerer estetikken som atskilt fra livspraksis og således kunsten som fjernet fra samfunnets mulige aktiviteter.

Shusterman påpeker et interessant aspekt ved denne tolkningen når han tar et blikk på Baumgartens filosofi og hans forhold til sansningen: ”Baumgarten defines aesthetics as the science of sensory cognition and as aimed at its perfection.”²⁰ Ut fra de betingelsene Baumgarten stiller for estetikken, trekker Shusterman konklusjoner i retning av en mye mer virkelighetsnær forståelse av estetikk. For ham er det helt tydelig at fokuset til den tradisjonelle estetikken begrenses til utvalgte ideer i Baumgartens filosofi, og at man således neglisjerer kognisjonen og det sansbare som hører med. Shusterman trekker inn selve begrepet estetikk, som kan oversettes med læren om det sanselige. Mens begrepet opprinnelig i Baumgartens verk *Aesthetica* (1750/1758) ble knyttet opp til en systematisk disiplin for perfektionert sansning, har man satt fokus på det at Baumgarten kalte estetikk for en ”lower faculty”, mye grunnet hans læremester Leibniz.²¹

En av årsakene til den manglende oppmerksomheten omkring Baumgartens estetikk er at hans *Aesthetica* er skrevet på et notorisk vanskelig latin. Men hovedårsaken er utvilsomt den oppfatning at Baumgartens bestrebelser på estetikken område bare var en famlende ansats som så ble satt i system av Kant.²²

Når Bürger så beskriver Kants forståelse av den estetiske erfaringen som interesseløs, blir det likevel klart at det er Kants tolkning av Baumgarten han forholder seg til:

”Kant hat dem Ästhetischen eine Sonderstellung zwischen Sinnlichkeit und Vernunft zugewiesen und das Geschmacksurteil als frei und interesselos bestimmt.“²³

Smaksdommen blir av Kant bestemt som interesseløs og fri, og det estetiske inntar en spesiell posisjon. Denne posisjonen tillegger den estetiske erfaringen ingen

¹⁹ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.34.

²⁰ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.256.

²¹ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.264.

²² Steinar Mathisen, *Virkelighetens skjønnhet og skjønnhetens virkelighet. Stadier i estetikken historie fra Platon til Kant*, (Oslo: Akribe as, 2005,) s.182.

²³ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.60.

erkjennelse, og den estetiske erfaringen kan i følge Kant derfor heller ikke representere det aller viktigste området for mennesket som åndsvesen.

For Bürger handler det estetiske utelukkende om det som er atskilt fra virkeligheten, og han knytter estetisk erfaring opp til estetisismen. „Die Intention der Avantgardisten läßt sich bestimmen als Versuch, die ästhetische (der Lebenspraxis opponierende) Erfahrung, die der Ästhetizismus herausgebildet hat, ins Praktische zu wenden.“²⁴ Selv om Bürger forstår begrepet erfaring som tilhørende subjektet, fokuserer han på avantgardens vektlegging av tapet av erfaringen. Den erfaringen subjektet gjør seg, lar seg ikke oversette til livspraksis fordi subjektet har blitt spesialisert. Den estetiske erfaringen ble i følge Bürger spesialisert med estetisismen. Slik overlater han hele erfaringsområdet til kunstneren, fordi kunstneren er spesialisten i delområdet kunst i samfunnet. Gjenklangen av Kants forståelse av den estetiske erfaringen er påtagelig.

Bürgers bruk av termen estetikk i forbindelse kunst

Ved flere anledninger benyttes adjektivet estetisk i *Theorie der Avantgarde* på en heller ensidig måte. Dette kommer best frem i avsnittene hvor Bürger sammenligner montasjene til Braque og Picasso med montasjer laget av Heartfield. „Einen ganz andern Typus von Montage stellen die Fotomontagen von Heartfield dar. Sie sind nicht primär ästhetische Objekte, sondern Lesebilder.“ Bürger skiller altså i dette tilfellet mellom det han kaller estetiske objekter og ”lesebilder”, hvor Heartfields montasjer ikke lar seg underordne noen estetiske prinsipper. Det er veldig sannsynlig at Bürger her benytter seg av termen estetisk i en bestemt retning. For å se nærmere på Bürgers bruk av adjektivet estetisk om kunst, vender jeg til Platon.²⁵

Selv om Platon ikke setter noen likhetstegn mellom kunst og skjønnhet, er det hans forståelse at det skjønn som kom til å prege estetikkens historie. Som alt annet hos Platon, er hans forståelse av det skjønn også en idé: ”Det skjønnnes idé er den egentlige, den sant værende skjønnhet. Det skjønn er med andre ord et ontologisk forhold; og dette er på sin side forutsetningen for at vi mennesker kan erkjenne ting i

²⁴ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.44.

²⁵ Jeg er fullt klar over at termen estetikk/estetisk ikke fantes på Platons tid.

sanseverdenen som skjønn. Det ontologiske forhold – hva tingene egentlig er – har primat fremfor den erkjennelsesmessige tilnærming – forståelsen av at og hva de er.”²⁶ I den grad de sanselige ting erfares som skjønn, er det som en avglans av ideen skjønnhet. Selve tingenes skjønnhet erfares gjennom sansene, ettersom det skjønn primært er noe vi ser, men skjønnhet er allikevel i siste instans en idé som må begripes med fornuften.

Går vi så igjen til Kant, knytter også han begrepet om det skjønn opp til erfaring, og i den estetiske erfaringen er det forstanden som må tas i bruk: ”Skjønnheten kan utelukkende søkes i fornuftens evne til å møte noe som skjønnhet: Fornuften må forme seg selv, det vil si felle en ren estetisk smaksdom, for at noe skal kunne fremstå som skjønt.”²⁷ Selv om ikke skjønnheten for Kant omfatter noe oversanselig som hos Platon, er det det naturskjønne som besitter høyeste grad av estetisk fullkommenhet.²⁸ ”Den skjønn kunst er skjønn fordi den er som om den var natur.”²⁹

Hos både Platon og Kant handler kunst om det skjønn og det skjønn om estetisk erfaring erfart gjennom fornuften, selv om Platon selvsagt ikke bruker begrepet estetisk erfaring. I begge tilfeller tilhører ikke kunsten livspraksis. Bürgers bruk av termen estetisk er påtagelig lik denne forståelsen av det skjønn. Når Bürger snakker om det estetiske objektet, kan man derfor anta at han mener det vakre eller det skjønn objektet, og at det avantgardistiske kunstverket forholder seg til denne tradisjonelle forståelsen av et kunstverk ved at det nettopp ikke er utformet ”estetisk”, eller da skjønt. Det er likevel forståelsen av den skjønn kunst som ligger til grunn for Bürgers teori. Som jeg vil vise gir dette forholdet til Kant seg utslag på flere måter i Bürgers teori, men det mest betydningsfulle momentet ligger nok i forholdet til den estetiske erfaringen: Det avantgardistiske kunstverket erfares estetisk gjennom fornuften, fordi man gjennom fornuften har et grunnlag for å forstå hva som er skjønt og ikke.

²⁶ Mathisen, *Virkelighetens skjønnhet og skjønnhetens virkelighet. Stadier i estetikkens historie fra Platon til Kant*, s.23.

²⁷ Mathisen, *Virkelighetens skjønnhet og skjønnhetens virkelighet. Stadier i estetikkens historie fra Platon til Kant*, s.277.

²⁸ Grøn et al, *Politikens filosofi leksikon*, (Oslo: Zafari Forlag, 1996 (1983)), s.299.

²⁹ Mathisen, *Virkelighetens skjønnhet og skjønnhetens virkelighet. Stadier i estetikkens historie fra Platon til Kant*, s.303.

Shustermans forståelse av den historiske avantgardens intensjon, kunstens autonomistatus og estetikkens historie

For Shusterman danner den estetiske erfaringen utgangspunkt for en ny måte å forstå filosofi på. Som pragmatist er hans mål å kunne forandre estetikken fra bare å dreie seg om kunstens historie, til å omfatte hele det praktiske livet. På den måten blir det sosiale og politiske en integrert del av den estetiske erfaring. ”For fine art as historically defined comes to mean fine art that makes art history [...]”³⁰ Shusterman ønsker ikke å fange sannheten i vår forståelse av kunst, men heller revurdere forståelsen av kunst, slik at alle får oppleve å styrke sin egen erfaring.

Shusterman mener i motsetning til Bürger at den historiske avantgardens intensjon ikke må betraktes ut fra kunstens autonomistatus. Snarere tvert i mot anser Shusterman det at deres prosjekt feilet som et bevis på kunstinstitusjonens ekskludering av vanlige mennesker og deres liv. Shusterman mener at avantgardens ønske om å utfordre den borgerlige ideen om kunst som en ”[...] elite realm of individual genius and refined taste set apart from ordinary life and ordinary people [...]”, blir bevist gjennom bruken av masseproduserte objekter og de klare referansene til dagligdagse erfaringer.³¹ Som eksempel bruker han Tzaras diktinstruksjoner for hvordan lage et Dada dikt, Duchamps masseproduserte objekter og Bretons instruksjoner for å skrive automatiske tekster; altså helt klart eksempler som tilhører det Bürger omtaler som den historiske avantgarden. Avantgarden ønsket i følge Shusterman å forandre ideen om kunst og dermed selve kunstinstitusjonen, fordi den var fjernet fra det vanlige livet. Ettersom den historiske avantgarden tilhører kunstinstitusjonen, blir det at den feilet bevist på kunstinstitusjonens vedvarende elitisme og fjernhet fra livspraksis. Når kunsten skaper kunsthistorien betyr det “[...] that art and its legitimate aesthetic experience get essentially confined to the tradition of high art and its elite, epoch-making avant-garde.”³² Shusterman fremhever avantgarden som eliten til eliten, fordi han anser avantgarden som svært viktig for opprettholdelsen av kunstinstitusjon i det forrige århundre.

³⁰ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.50.

³¹ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.145.

³² Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.50.

Avantgardens intensjon blir derfor for Shusterman et bevis på at kunstens definisjon stammer fra en misforståelse ved estetikkens opprinnelse. I følge Shusterman er det ikke meningen at kunsten og livspraksis skal forstås separat. Misforståelsen i estetikken forklarer han ved å vende tilbake til det greske estetikkbegrepet, anført av Platon, som han mener trenger ny orientering. ”For by being in large part a product of misguided theory, our concept of art may itself be misguided and in need of reorientation.”³³ Vi må altså se nærmere på vår forståelse av konseptet kunst, skriver Shusterman, og fremhever sitt poeng gjennom å sette selve kunstbegrepet i søkelyset som konsept.

Shusterman sier at det har vist seg umulig å definere kunst, og mener at kunst og teori derfor ikke lar seg kombinere. I stedet vender Shusterman blikket mot historien for å se hvordan vår feilorientering kan ha oppstått. I følge Shusterman hører kunst og livspraksis sammen, mens den tradisjonelle estetikken baserer seg på et kjerneområde som ikke omfatter store deler av våre dagens kulturytringer. Vi baserer forståelsen og tolkningen av kunst på en gammel modell, nemlig den greske, som tross i sin forankring kan være feiltolket i utgangspunktet. Shusterman forklarer dette på følgende vis: I det gamle Hellas ble kunsten, og da spesielt poesien, sett på som den høyeste formen for å erverve seg visdom på. Med Sokrates og Platon ble det derimot gjort plass for filosofien ved å determinere kunsten generelt og poesien spesielt til noe annenrangs. Filosofien ble definert i kontrast til kunsten, hvor kunsten ikke selv var noen virkelighet, men kun en imitasjon av denne, nærmere bestemt som mimesis.³⁴ Slik sett var kunsten nødt til å tape i kampen med filosofien om å være den høyeste formen for erkjennelse. Samtidig ble også kunstfilosofien definert, og selv om for eksempel Aristoteles forsøker å redde kunsten fra den mimetiske forståelsen ved å si at tragedien representerer noe universalt og dermed en ”mer filosofisk” sannhet enn historien, bekrefter han således den allerede forankrede oppfatningen av kunst, fordi denne mer filosofiske virkeligheten nødvendigvis blir en avbildning.³⁵ Går man derimot til tiden før denne forståelsen og definisjonen av kunst, vil man i følge Shusterman finne et bredere virkefelt for kunst, hvor kunsten å leve var en nødvendig

³³ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.34.

³⁴ Mimesis er et begrep som oppsto i antikken. Mimesis kan oversettes med etterligning og indikerer en avstand til virkeligheten. Grøn et. al. ; ”Politikens filosofi leksikon”, Zafari Forlag, Oslo, 1996 (1983), s.380.

³⁵ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.36.

og svært viktig del av mennesket. Det er til tiden før kunstbegrepet ble definert at Shusterman ønsker at vi skal vende blikket. Ikke fordi det har vist seg unyttig å la kunsten og livspraksis være avskilt; som eksempel nevner Shusterman at det nettopp var kunstens autonomistatus som frigjorde den fra de konservative tradisjonelle overhoder, nemlig aristokratiet og kirken; noe som i følge Shusterman var en nødvendig frigjørelse for at kunsten kunne fortsette å eksistere. Men ved å la kunst være objektene som er fordelt på museene i dag, mener Shusterman at den estetiske kvaliteten på livene våre har sunket.

Trekk ved utviklingen av kunstens autonomi

Som jeg har vist, er kunstens autonomi et begrep som både Bürger og Shusterman forholder seg selvfølgelig til. Bürger knytter begrepet til kunstens atskillelse fra livspraksis som en historisk konsekvens, mens Shusterman forstår kunstens autonomi som forståelsen av kunst i dag. Shusterman ser på kunstbegrepet som et elitistisk stengsel for den estetiske erfaringen, og ønsker således å oppløse det. Fellestrekket for dem begge er forståelsen av kunstens autonomi som kunstens atskillelse fra den vanlige praksis.

Ved å gå inn på enkelte stadier i utviklingen av kunstens autonomi, ønsker jeg å finne ut av hva som er avgjørende for forståelsen av autonomien. På denne måten mener jeg å kunne belyse det forhold at autonomien gjerne forstås som kunstens utviklingspotensial og frihet, mens det kanskje heller forholder seg slik at kunsten i realiteten støtter seg på fornuftens prinsipper, og dermed har et begrenset potensial.

Bürger påpeker at utviklingen av kunstens autonomi er omdiskutert og viser blant annet til kunsthistoriker Horst Bredekamp. I en bok om kunstens autonomi, hvor Bredekamp er medskribent, står det innledningsvis at utviklingen av kunstens autonomi er vanskelig å spore tilbake til en årsak alene, og det vises blant annet til renessansens forståelse av den "frie" kunsten.³⁶ Kai Hammermeister påpeker at man

³⁶ "Ist also von Autonomie in der spätmittelalterlich-frühbürgerlichen Geschichtsphase noch nicht explizit die Rede, so weist doch die Entwicklung der in der Renaissance zu ihrer autonomen Form "befreiten" Kunst als die Phase des Werdens auf die Entwicklung in der Moderne hin." (Müller, Michael et al, forord til *Autonomie der Kunst. Zur Genese einer bürgerlichen Kategorie*, s.7-8,

ikke så på noe kunst som autonom før Kant,³⁷ og Steinar Mathisen mener også at det meget mulig var Kant som ledet an til forståelsen av kunsten som autonom.³⁸ Det er derfor vanskelig å snakke om kunstens autonomi uten å nevne Kant, og det er Kants forståelse av estetisk erfaring jeg ønsker å klargjøre i det følgende.

Kant er kjent for å ha forandret forståelsen av skjønnhet fra en forståelse om noe oversanselig, som hos f.eks. Platon hvor skjønnheten representerer en idé, til å omhandle selve sansningen. Dette gjør han ved å introdusere subjektet.

Kants store oppdagelse består i at objektiv erkjennelse bare er mulig dersom subjektet selv frembringer betingelsene for objektivitet. Dette skjer ved at forstanden foreskriver naturen et sett av erfaringsuavhengige (a priori) regler eller kategorier. Erkjennelsen er alltid et produkt både av det mangfoldet som gis gjennom sanselige anskuelser, og av subjektets begrepsmessige bestemmelse av mangfoldet. Det vi erkjenner er ikke tingen i seg selv, slik den dogmatiske, før-kritiske metafysikken forutsatte, men tingen slik den fremtrer for våre erkjennelsesbetingelser, altså som fremtredelse (*Erscheinung*).³⁹

Slik oppstår det Kant kaller skillet mellom den fenomenuelle verden og den nomenuelle, hvor den fenomenuelle verden er verden slik den fremstår for oss, mens den nomenuelle verden er verden slik verden faktisk er. Kant skiller altså mellom bevissthet og virkelighet. Den menneskelige fornuft blir den eneste måte å oppnå erkjennelse, ettersom all forståelse av virkeligheten går gjennom vårt sanseapparat og vår bevissthet, og erfaringen eller dommen blir det avgjørende kriteriet for fornuften. Således må erfaringen av virkeligheten innrette seg etter hvordan vår bevissthet fungerer. Slik kunne man bli fristet til å tro at estetisk erfaring også hadde gyldighet på lik linje med annen erfaring, men den gang ei: "En estetisk vurdering er nemlig ikke erkjennelsesmessig arbeid for bevisstheten, det er kun en lek."⁴⁰ Kant mener at det betraktede (kunsten) oppleves som hensiktsmessig uten at det tjener noe praktisk formål. Det skjønnne, som for eksempel kunsten, imiterer naturen eller samfunnet uten å selv kunne være det. Selve kriteriet for at noe skal være kunst, blir dermed for Kant at det ikke må tjene noe formål. Kunstverket er det motsatte av det Kant kalte nytteobjekter, og man kan ikke fatte interesse for kunstverkets motiv uten å ødelegge

(Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974 (1972)), s.7 Dette aspektet er interessant, men behandles ikke i denne sammenheng.

³⁷ Kai Hammermeister, introduction to *The German Aesthetic Tradition*, s.ix-xv, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), s.ix.

³⁸ Mathisen, *Virkelighetens skjønnhet og skjønnhetens virkelighet. Stadier i estetikkens historie fra Platon til Kant*, s.365.

³⁹ Espen Hammer, oversettelse, *Kritikk av dømmekraften*, (Oslo: Pax Forlag, Oslo, 1995,) s.15

⁴⁰ Vegard Martinsen, *Filosofi; en innføring*, 2005 (1991), www.filosofi.no

kunstverkets verdi. Det sansbare ved kunstverket er det samme som natur og kan ikke erkjennes av betrakteren.⁴¹ Det er kunstverkets form som må erkjennes av den estetiske dømmekraften, og formen må erkjennes interesseløst. Steinar Mathisen påpeker at ”Kants bestemmelse av skjønnheten som ”uten interesse” vanligvis oppfattes som et ledd i utviklingen frem mot kunstens autonomi.”⁴² Å observere noe interesseløst, betyr at du ikke skal ta med noen andre interesser, for eksempel fra det vanlige livet, inn i observasjonen. Den estetiske erfaringen er dermed kjent som fjernet fra all annen erfaring; den rene estetiske smaksdommen blir autonom.

Selv om det for Kant fantes et allment aspekt ved den interesseløse kunsten, forholdt man seg etter hvert til erfaringen som den subjektive fornuft alene. Dette skjedde i romantikken, hvor også kravet om kunstens autonomi vokste frem. Man var lei av fornuftens herredømme, og ønsket ikke lenger at bare fornuften, men også den skapende fantasi, skulle kunne si noe om vårt forhold til virkeligheten. I og med opplysningstiden var den instrumentelle fornuft og den teoretiske vitenskap gjort til avgjørende instanser for vår forståelse av virkelighet. Kunsten hadde i følge Kant ingen relasjon til sannheten overhodet, fordi smaksdommen ikke var noen erkjennelsesdom.⁴³ Romantikerne utfordret dette forholdet ved å mene at kunsten kunne overskride den instrumentelle tenkemåte: kunsten ble sett på som den eneste mulige måten for mennesket å komme i kontakt med den egentlige virkeligheten på, altså som en høyere forståelse av sannheten. Samtidig søkte kunstnerne en meningsdivisjon i tingene gjennom en dybdedivisjon i jeget, som muligens var mer legitimerende for kunsten enn de forsto.

I realismen ønsket man å redde kravet fra romantikken om å utsi noe om virkeligheten gjennom å støtte seg på kunstens autonomi alene, fordi man var enig med vitenskapen om at tingene ikke hadde noen vesentlig meningsdimensjon. Forskjellen mellom vitenskapen og kunsten, lå i ”[...] at den kunstneriske fremstilling er farget av

⁴¹ Det skjønn (altså naturens ”skjulte” regler) kan erkjennes av geniet. Det er derfor Kant hevder at geniet skaper kunsten. (Mathisen, *Virkelighetens skjønnhet og skjønnhetens virkelighet. Stadier i estetikkens historie fra Platon til Kant*, s.303).

⁴² Mathisen, *Virkelighetens skjønnhet og skjønnhetens virkelighet. Stadier i estetikkens historie fra Platon til Kant*, s.336.

⁴³ Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition*, s23.

kunstnerens temperament.”⁴⁴ I realismen støtte man dermed på to problemer, som i følge Mathisen siden kan sies å ha blitt kjennetegnet for autonomien:

Kulturområdenes parallellitet og kunstens vilkårlighet. Ettersom de forskjellige kulturområdene som vitenskapen, moralen og kunsten hadde blitt autonome, var de også blitt parallelle. Slik havnet kunstnerne i en dobbeltposisjon: Kunsten kunne si noe om virkeligheten, men samtidig bare være én form for virkelighetsforståelse blant flere. Ved å påkalle autonomien, kunne kunsten gå over i de andre kulturelle autonome sfærene, vitenskapen og moralen, men bare ved å påkalle seg autonomien, kunne man da også forsikre seg om at det var kunst, og ikke noe annet.

I den moderne kunsten bryter man med realismens skjønnhetskonsvensjoner; den tradisjonelle billedstrukturen. Det er ikke lenger hva man skaper, men hvordan man skaper det, som står i fokus. Samtidig flykter kunsten inn i en moderne forståelse av autonomien, nemlig inn i en uforpliktende subjektiv opplevelse av det formalistiske uttrykket. Kunsten ønsker faktisk ikke lenger å si noe om virkeligheten. Som vi har sett i Bùrgers eksempel estetisismen ble kunstens autonomi rendyrket i den moderne kunsten. Den moderne kunsten påberoper seg autonomien som et grunnvilkår for sin eksistens gjennom formens autonomi: de formale kunstneriske elementene rendyrkes som beviset på autonomien. Den moderne kunsten la altså vekt på bestemte sider ved autonomiprinsippet, hvor man gikk ut fra at kunsten var ufornuftig.

Som jeg vil vise er det de formale aspektene ved kunstverket Bùrger trekker inn i sin avantgardeforståelse; det avantgardistiske kunstverkets form er viktigere enn det avantgardistiske kunstverkets innhold, og delene verket konstitueres av får dermed fokus i stedet for hele verket. Ved at Shusterman stiller seg kritisk til denne forståelsen. Han mener at pragmatismens forståelse av holisme er et bedre alternativ,⁴⁵ blir rendyrkingen av formen som essensiell for den autonome kunsten et punkt det er verdt å se nærmere på.

⁴⁴ Mathisen, *Skjønnhet, tanke & kunst. Kunstfilosofiske essays*, (Oslo: Akribes Forlag, 2003 (1999)), s.176.

⁴⁵ Med pragmatismens forståelse av holisme mener jeg her Shustermans forståelse av Hegels holistiske syn, som Shusterman og Dewey tar utgangspunkt i. (Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.5).

Kapittel 3:

Det avantgardistiske kunstverket og virkeligheten

Organismetanken er en filosofisk orientering som hevder at virkeligheten er best forstått som en organisk helhet. Ikke bare biologiske vesener skal oppfattes som organismer, men også institusjoner, stater og historiske forløp.⁴⁶ Hvis noe er en organisme, har det en organisk oppbygning eller struktur, hvilket betyr at helheten og delene er gjensidige formål og midler for hverandre. Delene kan således kun forklares ut fra deres plass og funksjoner i helheten, og de eksisterer ikke selvstendig eller uavhengig av hverandre.

I stor grad handler det avantgardistiske kunstverket for Bürger om bruddet med organisk helhet. Fordi avantgarden ved flere tilfeller unngikk verktemaet, skapte de en ny verkkategori.⁴⁷ Fordi det avantgardistiske kunstverket bryter med modernismen og er ikke-organisk benytter Bürger seg av termen montasje for å forklare hvordan delene får større betydning enn helheten i en avantgardistisk forestilling. Slik kan Bürger sies å plassere seg selv inn i en postmodernismedebatt, hvor spørsmålet rundt organisk helhet er essensielt.

Theorie der Avantgarde ble utgitt første gang i 1974, i en tid med mange omveltninger i estetisk teori, ikke minst i forhold til kunstverkets oppbygning. Men til tross for disse omveltningene på teoretisk plan, synes ikke dette å ha utvidet definisjonen av kunst.⁴⁸ Det avantgardistiske kunstverket blir ikke-organisk ved at det brukes elementer fra virkeligheten i verket. Det er kunstens forhold til virkeligheten jeg på forskjellig vis konsentrerer meg om, når jeg ønsker å finne ut av *hvorvidt kunsten begrenses gjennom autonomien*. For hva vil det egentlig si at den modernistiske kunsten ble autonom?

⁴⁶ Grøn et al, *Politikens filosofi leksikon*, s.325.

⁴⁷ Bürger bruker begrepet *Werkkategorie* som en samlebetegnelse for kunstverkbegrepet, og sikter da til forståelsen av kunstverket som organisk. (Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.80).

⁴⁸ Selv om for eksempel Danto hevdet at teorien avgjorde kunstverket og Wollheim mener at kunsthistorien skaper kunsten, er dette også institusjonelle forståelser av kunsten som står i samsvar med opprettholdelsen av kunst som en elitistisk sfære hevet ”over” populærkulturen.

Bürgers forståelse av det avantgardistiske kunstverket

Det avantgardistiske kunstverket er for Bürger nokså problematisk. Ettersom avantgardistene ofte unngikk selve verket som tema, slik for eksempel dadaistene gjorde med sine forestillinger, mener han at det ofte heller kan være snakk om en manifestasjon enn et kunstverk. „Damit wird nicht unterstellt, die Avantgardisten hätten überhaupt keine Werke produziert und momentane Veranstaltungen an deren Stelle gesetzt. Die Kategorie des Kunstwerks wird [...] von den Avantgardisten zwar nicht zerstört, wohl aber total verändert.“⁴⁹ Med dette mener Bürger at det avantgardistiske kunstverket angriper det karakteristiske ved den autonome kunsten, atskillelsen fra livspraksis, gjennom en nykonstruert verkkategori. I det følgende vil jeg prøve kortfattet å forklare hva som utgjør denne verkkategorien.

For Bürger er kunstens autonomi en kategori i det borgerlige samfunnet. Kunstens autonomi er en historisk prosess og er forårsaket av spesialiseringen i samfunnet, men autonomien fanger ikke denne sannheten og kan derfor betegnes som en ideologi. Og i følge marxistisk tankegang både kan og bør ideologier kritiseres. Bürger kritiserer ideologien autonomi for forestillingen om at kunstverket er helt atskilt fra samfunnet, og setter i denne sammenheng det han mener er underkategoriene til begrepet autonomi i spill. „Die Erörterung der Kategorie Autonomie leidet bislang darunter, daß die verschiedenen Unterkategorien, die im Begriff des autonomen Kunstwerks gedacht werden, noch nicht präzise herausgearbeitet worden sind.“⁵⁰ Disse subkategoriene er i følge Bürger formålet for anvendelsen, produksjonen og resepsjonen av kunstverket, som alle brøt med livspraksis i estetisismen, og som utfordres i det ikke-organiske avantgardistiske kunstverket.⁵¹

Bürger bruker eksempelet estetisismen når han skriver at det modernistiske kunstverket smelter sammen med kunstinstitusjonens funksjon i samfunnet, ved at kunstverkets innhold blir autonomistatusen. Det avantgardistiske kunstverket ønsker å distansere seg fra nettopp dette. Det gjør det ved å rette søkelyset mot

⁴⁹ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.69.

⁵⁰ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.63-64.

⁵¹ Det er interessant her å merke seg at den norske oversettelsen viker mye fra den tyske originalteksten, og spesielt gjelder dette kapittel en i boken, som omhandler ideologikritikken. Eivind Tjønneland tar i mer eksplisitt grad utgangspunkt i Adorno og Lukács enn det Bürger gjør i originalen.

kunstinstitusjonens kontekstualiserende og normaliserende funksjoner. Det avantgardistiske kunstverket består av en reposisjonering og en dekontekstualisering av sine elementer, noe som Bürger forklarer med termen montasje. Ved sine stadig nye og tilsynelatende tilfeldige sammensetninger sjokkerer montasjen betrakteren og kaster denne ut i en ny følt sosial praksis. Betrakteren vet ikke hvordan han/hun skal lese det avantgardistiske verket, ettersom dette mangler meningen til kunstverket før det; en mening betrakteren er vant til å lese. Mangelen på mening erfares som sjokk, og sjokket presser betrakteren til å forstå at mangelen på mening i kunstverket også gjelder hans/hennes mening i samfunnet generelt. Slik fører det avantgardistiske kunstverket til sosial rekonstruksjon.

En hovedingrediens i denne Bürgerske forståelse, er det avantgardistiske kunstverkets form som montasje. Med utgangspunkt i Walter Benjamins allegoribegrep, ønsker Bürger å skape et nytt begrep som tar for seg den delen av allegoribegrepet som omhandler virkelighetsfragmenteringen og konstitueringen av verket. For det er nettopp der det avantgardistiske kunstverket skiller seg fra sine forgjengere. „Das „montierte“ Werk weist darauf hin, daß es aus Realitätsfragmenten zusammengesetzt ist; es durchbricht den Schein von Totalität.“⁵² Ved at kunstverket ikke lenger utgir seg for å være natur (virkelighet), men i stedet inneholder en bit av virkeligheten, gir kunstneren avkall på utformingen av hele kunstverket. Deler av kunstverket står i et nytt forhold til virkeligheten, slik at delene ikke lenger kan forstås ut fra verkets helhet. Slik utfordrer det avantgardistiske kunstverket en spesiell type enhet. „Das avantgardistische Werk negiert nicht Einheit überhaupt (mögen die Dadaisten auch dergleichen beabsichtigt haben), sondern einen bestimmten Typus von Einheit, den das organische Kunstwerk charakterisierenden Bezug von Teil und Ganzem.“⁵³ Det er nettopp forholdet mellom delene og helheten det nå skal handle om.

⁵² Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.97-98.

⁵³ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.77.

Bruddet med organisk helhet

Å forsøke å forklare termen det postmoderne er et vanskelig prosjekt. Jeg vil her anføre Paul Grøtvedts forståelse av begrepet, som kan fungere som et utgangspunkt for det kommende:

Det har vært min tese at post- modernismen er en logisk videreføring av modernitetens bestrebelser. Den analytiske og livsfjerne rasjonalitet som utfolder seg i det postmoderne prosjekt tømmer virkeligheten for værensfylde og spalter dens enhet i separate gyldighetsområder, for så til sist å servere det hele som usammenhengende fragmenter. Dette er post- modernismens utgangsposisjon, der så vel verden som bevisstheten er pulverisert til partikularia.⁵⁴

Selv om termen postmodernisme, dersom en slik term overhode bør brukes, ikke kan benyttes uten lett å snuble, kan den ovenstående tolkning sies å skissere et viktig element i debatten om postmodernismen: nemlig bruddet med organisk helhet. Modernismens etterkommere ønsker å bryte med noe av det som formet modernismen, og kanskje er dette et av få holdepunkt man har i teoriene om postmodernismen. Grøtvedts term partikularia gjør seg etter mitt syn godt, fordi den beskriver en oppløsning i ørsmå, delvise, biter. I den såkalte postmoderne kunstteorien og estetikken, har forståelsen av kunstverket som en organisk helhet blitt utfordret nettopp gjennom oppløsning av forståelsen av organisk helhet til fordel for delene og det ikke-organiske. Som Shusterman påpeker;”[...] probably the most radical and rigorous attempts to discredit and overthrow the notion of organic unity comes from deconstruction.”⁵⁵

Dekonstruksjon

Jaques Derridas (1930-2004) filosofi, dekonstruksjon, handler nettopp om å dekonstruere. Det som dekonstrueres er elementene som danner den såkalte helheten:

⁵⁴ Paul Grøtvedt, *Moderniteten og post- modernismen. Et essay om kunst og tenkning*, (Oslo: Aventura Forlag, 1987,) s.139.

⁵⁵ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s. 63.

han ønsker å dekonstruere den vestlige metafysiske tradisjonen.⁵⁶ Ved nøye gjennomlesning av metafysikken ønsker Derrida å finne forutsetningene for denne tradisjonen, Derrida leter gjerne etter interne problemer i teksten, og dekonstruksjon kan sies å være et forsøk på å problematisere tankegangen i den metafysiske tradisjonen.⁵⁷ Derridas inngangsportal er den metafysiske tradisjonens underordning av skriften fremfor talen.

Den metafysiske tradisjonen forstår væren som nærvær som følge av at Descartes introduserer subjektet og dettes nærvær for seg selv. Talen er kjennetegnet ved et umiddelbart nærvær, nemlig både meningens og subjektets. Ved at den metafysiske tradisjonen tenker i motsetninger, som for eksempel motsetningen mellom nærvær og fravær av nærvær eller motsetningen mellom det indre og det ytre, blir skriften bare en ytre fremstilling av talen.⁵⁸ Dette utgangspunktet, at noe bare kan bli nærværende i forhold til noe annet, er det Derrida tar fatt i.

Derridas termer skifter for hver tekst han skriver; det er en del av hans dekonstruksjonsteori. Da jeg i denne omgang er opptatt av Derridas forståelse av kunstverket, vil jeg trekke ut termene *différance*, *parergon* og *supplement*, for å forklare hvordan Derrida dekonstruerer helhetens mening og således legger til rette for en ikke-organisk forståelse av et verk.

Derrida setter likhetsteng mellom organisk helhet og *différance*. *Différance* og *différence* har ingen hørbar forskjell på fransk. Dette med hørbarhet er et av Derridas argument for å sette skriften over talen. *Différance* betyr at det noe er, er følgene av hva det ikke er. Fordi noe, en ting, et objekt eller et ord, ikke har grunnleggende prinsipper som iboende verdi for hva det er, må man se på forskjellene mellom

⁵⁶ "Derrida has confessed on several occasions that he has been somewhat surprised by the way this word (deconstruction) came to be singled out, since he had initially proposed a chain with other words – for example, difference, spacing, trace – none of which can command the series or function as a master word." (Peggy Kamuf, preface to *A Derrida Reader. Between the Blinds*, (Columbia University Press, Hertfordshire, 1991,) s.vii).

⁵⁷ "Jeg vil bare understreke at veien ut av filosofien ikke består i å legge den bak seg (det fører stort sett til dårlig filosofi), men å fortsette å lese filosofene *på en bestemt måte*." (Karin Gundersen, *Dekonstruksjon. Klassiske tekster i utvalg*, (Oslo: Spartacus Forlag AS, 2006), s.36).

⁵⁸ "Tegnet representerer det nærværende i dets fravær. Det står for tingen. Når vi ikke kan ta eller vise tingen, altså den presente, den nær-værende, når den presente ikke presenterer seg, da betegner vi, går vi omveien om tegnet. Da tar eller gir vi et tegn. Tegnet ville altså være det utsatte nærvær." (Gundersen, *Dekonstruksjon. Klassiske tekster i utvalg*, s.103).

tingene for å finne ut hva det er.⁵⁹ For å finne forskjellene må man se på helheten, ettersom forskjellene ikke er konstituert i eller hos tingen. Og det er her problemene dukker opp. Overført på kunstverket kunne man si at kunstverket er konstituert av deler og bare disse delene. Disse delene er likevel konstituert som deler i kunstverket, ved at deler utenfor kunstverket gjøres kjent som deler som ikke er i kunstverket. Muligheten av verket som en organisk helhet som består av sine deler, unndras dersom verket like gjerne kunne vært konstituert av delene utenfor kunstverket. Her introduserer Derrida begrepet parergon, som kan oversettes med ramme. Parergon, eller det som rammer inn kunstverket, er delene som ikke er i kunstverket, men som likevel kan sies å være en del av kunstverket.

Derrida kritiserer ikke forskjellene mellom innenfor og utenfor kun når det snakkes om verkets helhet. Også i selve kunstverket, er det distinksjoner han ser nærmere på. Dekonstruksjon tar alltid utgangspunkt i kritisk lesning av skriftlig materiale. Ved å undersøke forholdet mellom elementer som er relevante og irrelevante i en tekst, retter Derrida fokus mot de såkalt irrelevante elementene, som fotnoter, papirfarge, skrifttype, assosiasjoner som teksten gir etc. Det er disse delene Derrida kaller verkets supplement. Verkets forståelighet konstitueres av relevante deler i kontrast til de irrelevante. Spørsmålet er hva verket ville vært uten de irrelevante delene. Vil ikke den samme konflikten oppstå som når man snakker om verkets helhet? For dersom verkets supplement er essensielt for de relevante delene, blir det de irrelevante delene som fortjener vår oppmerksomhet. Men slik oppmerksomhet kan se ut til å forstyrre den psykologisk erfarte helheten av verket. Slik mener Derrida at forståelsen av organisk helhet er reversert både objektivt og subjektivt, ved at subjektet ikke lenger er et epistemologisk sentrum og objektet ikke lenger kan sies å ha et sentrum.

Ettersom Bürger forfattet sin bok om avantgarden noen få år etter at Derrida fikk sine første gjennombrudd, kan det være interessant å se på hvor sammenfallende noe av deres tolkning av det ikke-organiske er. De neste avsnittene vil derfor omhandle Bürgers forståelse av avantgardens brudd med organisk helhet.

⁵⁹ ”Allerede har jeg måttet markere *at* differánce *ikke er*, at den ikke eksisterer, ikke er noe som helst værende-present (*on*); og vi blir dessuten nødt til å markere alt *det som den ikke er*, det vil si *alt*, og følgelig at den hverken har eksistens eller essens.” (Gundersen, *Dekonstruksjon. Klassiske tekster i utvalg*, s.97).

Bürger og organisk helhet

Eine zentrale Aufgabe einer Theorie der Avantgarde ist die Entwicklung eines Begriffs des nicht-organischen Kunstwerks.⁶⁰

Fordi det avantgardistiske kunstverket ønsker å bryte med sin samfunnsmessige status, autonomistatusen, som bestemmer hvordan kunstverket opptrer, må det også bryte med dets egne tradisjonelle bestemmelser som kunstverk. Selve kunstverkbegrepet er problematisk når det kommer til avantgardens produkter, og Bürger forholder seg til et begrenset verkbegrep, fordi han mener avantgarden bryter med dette. „Es gilt also zu unterscheiden zwischen einer generellen Bedeutung des Werkbegriffs und verschiedenen historischen Ausprägungen. In genereller Bedeutung ist das Kunstwerk zu bestimmen als Einheit von Allgemeinem und Besonderem.“⁶¹ Det generelle kunstverkbegrepet bestemmer altså kunstverket som en enhet. Det er forholdet innbyrdes i enheten som forandres.

Bürger hevder at det avantgardistiske verket i seg selv er det første i historien som har gyldige deler og ikke bare en overordnet gyldig helhet. Elementer i kunstverket kan altså hentes frem og være minst like viktige som det helhetlige verket, eller de kan unnlates uten at kunstverkets helhet ødelegges. „Im organischen (symbolischen) Kunstwerk ist die Einheit von Allgemeinem und Besonderem vermittlungslos gesetzt, im nicht-organischen (allegorischen) dagegen, zu dem auch die avantgardistischen Werke gehören, ist sie eine vermittelte.“⁶² Forskjellen mellom det organiske og det ikke-organiske kunstverket ligger altså ikke i sammensetningen mellom delene og helheten, men i formidlingen av denne sammensetningen.

Slik Bürger bestemte den avantgardistiske intensjonen, bestemmer han også det avantgardistiske kunstverkets brudd med organisk helhet; gjennom produksjons- og resepsjonsaspektet.

Aufgrund der Tatsache, daß er erlaubt, produktions- und wirkungsästhetische Aspekte auf der Ebene der Analyse zu trennen und sie doch zugleich als Einheit zu denken, dürfte der

⁶⁰ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.92.

⁶¹ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.76.

⁶² Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.76.

Benjaminsche Allegorie-Begriff geeignet sein, als zentrale Kategorie einer Theorie des avantgardistischen Kunstwerks zu fungieren.⁶³

For Walter Benjamin handler allegoribegrepet mye om allegorikerens rolle i forhold til allegorien. Overført på kunsten tillegges dermed kunstneren en vesentlig rolle i forhold til persepsjonen. Det er kunstnerens produksjon av ikke-organisk kunst som bestemmer persepsjonen. Det avantgardistiske kunstverket inneholder deler fra virkeligheten, fremstår som noe kunstlig og prøver ikke å tildekke sitt forhold til naturen. Fordi det ikke-organiske kunstverkets deler kan leses som deler, ettersom de blir tillagt større verdi enn helheten, forandrer persepsjonen seg vesentlig fra det organiske kunstverket. „Im avantgardistischen Werk [...] haben die Einzelmomente einen viel höheren Grad an Selbständigkeit, sie können daher auch einzeln oder in Gruppen gelesen und gedeutet werden, ohne daß das Werkganze erfaßt werden müßte.“⁶⁴ Avantgardisten er klar over at betrakteren er vant til å fortolke organiske kunstverk, men det avantgardistiske kunstverket har ingen helhet som han/hun kan innordne delene under. Betrakteren settes dermed i sjokk. Sjokket er intendert av kunstneren, fordi målet er å føre betrakteren ut i en ny følt praksis som kan forandre hans/hennes virkelige liv. Ved at betrakteren opplever kunstverket som meningsløst, oppfatter han/hun kunstinstitusjonen, og autonomien, som meningsløs, og overfører denne tomheten til sitt virkelige liv. Bürger påpeker at skillet mellom det organiske og det ikke-organiske kunstverket kan komme fordi det avantgardistiske kunstverket hadde det modernistiske som sin forutsetning, og således kunne bli hundre prosent autonomt. Bare slik blir det mulig å erkjenne intensjonen til avantgardisten, ettersom den forutsetter at kunstverket er hundre prosent atskilt fra livspraksis.

Bürger og Derrida

For Bürger er det avantgardistiske kunstverket ikke-organisk, ved at kunstverket inneholder elementer fra virkeligheten samtidig som det er atskilt fra virkeligheten. Det ikke-organiske kunstverket bestemmes gjennom produksjons- og resepsjonsaspektet, hvor kunstverkets intensjon sammenfaller med kunstnerens intensjon og kunstverkets resepsjon er selve kunstverket.

⁶³ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.94-95.

⁶⁴ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.98.

Selv om Derrida ikke har en marxistisk vinkling på det ikke-organiske, og således fokuserer på andre sider enn produksjons- og resepsjonsaspektet, er det ikke umulig å sammenligne Bürger med Derrida.⁶⁵ Den formidlede sammenhengen mellom delene, hos Bürger det allmenne og det særegne, hos Derrida det relevante og det irrelevante, gjør at det allmenne/irrelevante blir gitt oppmerksomhet og lik betydning som det særegne/irrelevante. Denne forståelsen kan hos dem begge sees som et brudd med organisk helhet. Det samme gjelder forholdet mellom kunstverket og det som er utenfor kunstverket. Bürger teoretiserer forholdet mellom kunstverket og virkeligheten, og påpeker at det avantgardistiske kunstverket er det første som har deler av virkeligheten i seg. Slik bryter kunstverket med organisk helhet i følge Bürger. Derrida fokuserer på delene innenfor og delene utenfor kunstverket, og mener at disse konstitueres av hverandre. Ved at relevansen av delene for hverandre er gjensidig, kan det således ikke gis svar på hvilke deler som er innenfor og hvilke deler som er utenfor kunstverket. Det er derfor, i følge Derrida, ikke mulig å legitimere organisk helhet.

Men som Grøtvedt påpeker når han kritiserer det han kaller den uforpliktete kunstneren i tiden etter modernismen, kan man alltid utfordre denne ideen.⁶⁶ En av dem som gjør dette er nettopp Richard Shusterman.

Shustermans "middelvei"

Shustermans forhold til organisk helhet kan ikke beskrives som et enten/eller forhold. Han nevner tidlig i boken "Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art", at et av de mest grunnleggende problemstillingene i logikken, nemlig "enten p eller q", ikke utelukker hverandre, og at det er et slikt syn han har på kunsten. Shusterman vil, sagt med andre ord, "drikke både vann og vin" til sitt måltid, og hans ståsted i forhold til organisk helhet kan derfor beskrives som en middelvei. Han begynner sine utredninger om organisk helhet ved å ta utgangspunkt i den tradisjonelle oppfatningen. "Since mimetic theory has long been discredited by twentieth-century

⁶⁵ Jeg sammenligner her Bürger og Derrida for å fremheve Bürgers forståelse av det ikke-organiske kunstverket, til tross for at Tjønneland påpeker at Bürger blir sett på som "[...] et alternativ til "dekonstruktivistisk" teori." (Tjønneland, *Om Avantgarden*, 1998, s.194).

⁶⁶ Grøtvedt, *Moderniteten og post- modernismen. Et essay om kunst og tenkning*, s.103.

art and criticism, it would be nice to find reassurance in organic unity.”⁶⁷ Men det er ikke for å skjule verdens kompleksitet eller disharmoni at Shusterman ser organisk helhet som en mulig løsning. Til sitt forsvar vender han tilbake til sin forgjenger Dewey. ”For Dewey and the romantics, an organic whole was a dynamic unity whose parts evolve and unfold into the whole they form by some process of natural growth or ordered development.”⁶⁸ Organisk helhet kan altså oppfattes på mange plan, og svært ofte glemmer kritikerne i følge Shusterman å ta med denne vitalistiske og temporære forståelsen i betraktningen. Dessuten spiller organisk helhet en essensiell rolle når det kommer til sannhet og forståelse. ”Moreover, just as organic unity provides one of the two classical goals of art (the other being *mimesis*), so it furnishes one of the two most fundamental models of truth and knowledge – that of a systematic unity or coherence of belief.”⁶⁹

Til tross for begeistringen for den organiske tanken, tar Shusterman dekonstruksjon nærmere i betraktning for å presisere sin forståelse. Shusterman tar utgangspunkt i flere av Derridas ideer for å bevise to ting. På den ene siden ønsker Shusterman å vise hvordan Derrida trår feil. På den andre siden vil Shusterman bevise at dekonstruksjon kan tolkes som argument for organisk helhet. ”For though deconstruction opposes organic unity in aesthetics, we shall find that beneath this aesthetic surface, at a much deeper logical level, it is itself fundamentally committed and inextricably wedded to one central (originally Hegelian) sense of organic unity.”⁷⁰

Shusterman påpeker at Hegel mener at alt som eksisterer står i relasjon til hverandre. På den måten har den eksisterende tingen ikke mening i seg selv, men mening i forhold til noe annet. Her ville nok Derrida si seg enig. Dekonstruksjon handler om å utsette det hierarkiske forholdet mellom to metafysiske konsept. Derrida tar, som tidligere beskrevet, utgangspunkt i underordningen av skrift fremfor tale. Man kan konstantere hva noe er, gjennom tingen det *ikke* er. Slik har ikke noe selvstendig indre verdi. I følge Hegel undergraves eksistensen av uavhengige substanser dersom verden forstås som en organisk totalitet. Dette mener Shusterman at dekonstruksjon faller under. ”The deconstructive idea that everything is a product of its interrelations and

⁶⁷ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.63.

⁶⁸ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.70.

⁶⁹ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.62.

⁷⁰ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.64.

differences from other things, that nothing has an independent or intrinsic nature, rests at bottom on the idea that all things are indeed ineluctably interconnected.”⁷¹ Slik kan dekonstruksjon i følge Shusterman gi et nytt perspektiv på organisk helhet, og han kaller det ”radical organicism.”⁷²

Det er Derrida som påpeker for Shusterman at den metafysiske ideen om en værenstotalitet er en suspekt idé, og Shusterman ønsker heller ikke å opprettholde dette perspektivet. I stedet vender han blikket mot tolkningen. ”Though primarily employed to undermine the aesthetic satisfaction of the alleged unities of artworks, the ontological perspective implied by deconstructive organic unity or *différance* may seem to offer some other sort of aesthetic satisfaction: a peculiarly metaphysical aesthetic gratification.”⁷³ Fordi dekonstruksjon ser på verden som bestående av deler som ikke har mening eller liv utenfor deres sammenkobling med hverandre, vil delene kunne bli arrangert, formet og manipulert i tolkningen, påpeker Shusterman. Det blir således mulig både å se forbi fragmentene og over til deres helhet, og å dekonstruere forstyrrende fakta eller objekter.

Men selv om Shusterman presenterer denne tolkningen av dekonstruksjon, er den bare en retningslinje for hvordan han finner frem til pragmatismens alternativ.

Pragmatism, to my mind the best mediator between analysis and deconstruction, can also see things as being in some sense (or having been at some time) interpretations, but interpretations so inextricably entrenched in our actual thinking that they take the status of fact or reality.⁷⁴

I pragmatismen er ikke all forståelse, som i dekonstruksjon, interpretasjon. Skillet mellom forståelse og interpretasjon er viktig for å bevare skillet mellom ting vi forstår uten forklaring og ting som trenger videre interpretasjon for at vi skal forstå det tilfredsstillende. Shusterman mener at pragmatismen, i motsetning til dekonstruksjon, lar det ontologiske spørsmålet om hva noe er stå åpent.

⁷¹ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.79-80.

⁷² Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.80.

⁷³ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.80-81.

⁷⁴ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.81.

Rendyrkelsen av autonomien i den moderne kunsten

Når den moderne kunsten ble anklaget for å være uforpliktende i forhold til samfunnet, har kunstnerne svart med å søke engasjement. Det er engasjementet den historiske avantgarden representerer ved at de kritiserer kunstinstitusjonen og således kunstens autonomi for å være uforpliktende. Til tross for at Shusterman avviser Bùrgers generelle forståelse av den historiske avantgarden som elitistisk, er Shusterman enig med Bùrger om at avantgarden forsøker å rive ned institusjonen innenfra.

Bùrger mener at kunstens sannhetsmoment kan erkjennes gjennom kritikken. Kunstens selvkritikk, det ikke-organiske kunstverket, protesterer mot kunstens mangel på funksjon i samfunnet fordi kunstens status i samfunnet er autonom. Ved at kunstinstitusjonen for Bùrger er kunstens samfunnmessige status, kritiserer det avantgardistiske kunstverket selve institusjonen. Og så lenge kunstverket tilhører institusjonen, mener Bùrger at kritikken også gjelder kunstverket. Kunstens selvkritikk handler om kunstverkets formale sider; kritikken blir synlig gjennom kunstverkets form som ikke-organisk.

Kunstverket fokuserer på formen, for med dette å kunne være en uforpliktende subjektiv opplevelse. Kunsten ønsker ikke lenger å utsi noe om virkeligheten eller erkjenne en annerledes virkelighet. Gjennom fokuset på formen har ikke kunsten lenger som grunnprinsipp å skulle vise mennesket noe bestemt, men blir snarere et uttrykk for personlige opplevelser og preferanser. Problemet blir at kunsten med det subjektive engasjementet som det avantgardistiske kunstverket representerer, går over i de andre kulturelle områdene, moralen og vitenskapen. Dette gjør at man forvisser seg på én bestemt måte at noe er kunst, nemlig ved å påkalle autonomien.

Mathisen kommenterer Grøtvedts forståelse av det som kommer etter modernismen, og som Grøtvedt gjerne vil rette fokus mot, nemlig: ”Som man forstår, tilspisser det hele seg i spørsmålet om kunstens autonomi – og mer generelt: fornuftens autonomi slik denne ble utformet fra og med opplysningstiden.”⁷⁵ Vender man tilbake til

⁷⁵ Mathisen, *Skjønnhet, tanke & kunst. Kunstfilosofiske essays*, s.155.

utviklingen av autonomien, ser man at kunstens autonomi bare kan gjøre seg berettiget gjennom fornuftens autonomi, ved at selve forestillingen om autonomien bygger på et fornuftens prinsipp. Ved at de forskjellige kulturområdene er parallelle, kan ikke kunsten utsi den ene overstående virkelighet for mennesket, men blir bare én form for virkelighetsforståelse blant flere. Dette er i følge Mathisen autonomiens fundament.⁷⁶

For Bürgers forståelse av det avantgardistiske kunstverket gir dette seg utslag i at fokuset på at formen ikke rettferdiggjør kunsten. Autonomiens dobbelsidighet gjør legitimeringen av det avantgardistiske kunstverket vanskelig, og man trenger noe mer enn bare autonomien for å kunne si at verket er kunst. Forståelsen av autonomi blir altså preget av noe utenfor kunsten, nemlig kunstens samfunnsmessige status, kunstinstitusjonen.

Shusterman reagerer på fokusering på de formale aspektene i kunstverket.⁷⁷ Det er derfor ikke overraskende at han tar en noe annen side enn Bürger i debatten om organisk helhet. Ved kritisk lesning av argumenter for og i mot organisk helhet, mener Shusterman å finne en slags middelvei hvor de forskjellige delene har relativ autonomi i visse versjoner av organisk helhet. Utgangspunktet for Shustermans forståelse er det han kaller ”deconstructive organic unity”, men med større modifikasjoner.⁷⁸ ”Organic unity, at least in those versions where the different parts enjoy some relative autonomy, can perhaps provide a model for nonrepressive unity or harmony in difference.”⁷⁹ For selv om pragmatismen verdsetter organisk helhet, verdsettes forskjeller like høyt. Det er viktig å respektere forskjellene, ikke bare likhetene. Dette synet deler Shusterman med Dewey, og det kan spores tilbake til Deweys forsvar av estetisk erfaring.

The roots of aesthetic experience lie, Dewey argues, in commonplace experience, in the consummatory experiences that are ubiquitous in the course of human life. There is no legitimacy to the conceit cherished by some art enthusiasts that aesthetic enjoyment is the privileged endowment of the few.⁸⁰

⁷⁶ Mathisen, *Skjønnhet, tanke & kunst. Kunstfilosofiske essays*, s.179.

⁷⁷ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.8.

⁷⁸ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.80.

⁷⁹ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.83.

⁸⁰ Field, Richard; ”John Dewey (1859-1952)”, fra *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/d/dewey.htm>

Alle bør kunne oppleve estetisk nytelse, og kunsten bør utvide sin status fra elitistisk kunst til kunst for alle. For slik vil kunsten kunne være noe alle tar del i, og det vil gagne både kunsten og menneskene.

Not only does the elitist equation of art with high art alienate and intimidate many people from seeking satisfaction in the fine arts; it denies them recognition of artistic legitimacy and potential of the so-called "low" arts or entertainment they do enjoy- "the movie, jazzed music, the comic strip".⁸¹

Dette tar oss videre til en noe mer inngående diskusjon rundt populærkultur og kunst.

Kapittel 4

Populærkulturelle fenomener og kunst

In today's postmodern crisis, where art seems to have so lost direction that not only its end but its death envisaged, there is both need and opportunity for theoretical intervention, for revisionary reorientation rather than quiescent rethinking.⁸²

Shusterman er opptatt av at enkelte populærkulturelle fenomen bør få en plass i vår forståelse av kunst. Det finnes, i følge Shusterman, ingen grunn til å holde kunst og livspraksis separert, men for at kunst og livspraksis skal bli ett, må vi transformere vårt konsept av både kunsten og kunstinstitusjonen. "Popular art could provide this and so could be a promising force for transforming our concept and institutions of art towards greater freedom and closer integration into praxis of life."⁸³ Samtidig som populærkulturen kan være veien mot kunstens integrasjon i livspraksis, blir populærkulturen ikke forbeholdt noen klasse i samfunnet. Problemet med den institusjonelle kunsten er, i følge Shusterman, at den er elitistisk, sosialt undertrykkende og atskilt fra vanlige mennesker og deres liv. For å reformere en innprentet estetisk ideologi må man tillate nye fenomen. Populærkulturen er således ingen trussel mot kunsten, men en åpning for å forene kunsten og livet, og derifra forstå kunst i et utvidet aspekt. "Artworks or texts are cultural entities that are constituted and reconstituted as individual objects by the social and linguistic

⁸¹ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.19.

⁸² Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.45.

⁸³ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.145.

practices and traditions of the culture they serve.”⁸⁴ Derfor, hevder Shusterman, hviler kunstverkenes identitet og individualitet på praksis, og kan være like åpne for forandring som disse sosiale og lingvistiske kulturelle praksisene er det.

Shusterman ser på populærkultur som en utfordring til høykulturen i dag, slik den har vært en utfordring i tidligere kulturer. Som eksempel bruker han gresk drama, Shakespeare og filmen. Fordi et verk både kan fungere som populærkultur og kunst i den ene og samme kulturelle perioden handler distinksjonen mer om hvordan noe blir interpretert og tilpasset av sitt publikum.⁸⁵ Dersom det hadde vært mulig, ville avantgardens angrep på kunstinstitusjonen kunnet revolusjonere vår kunstforståelse, hevder Shusterman. Men ettersom avantgarden selv var en del av institusjonen, ble deres angrep konserveret og inkorporert i institusjonens selvforståelse. “[...] while such attempts are, with little difficulty, “aesthetically” disarmed and reappropriated by the institution of high art[...].”⁸⁶ Frigjøringen av kunsten kan ikke komme ”innenfra”, men må finne sted utenfor institusjonens rammer. Ved hjelp av å utvide kunstens grenser til å gjelde populærkulturen, kan man i følge Shusterman lappe på den misoppfatningen som kunsten lider under i dag. Populærkulturen kan nemlig hjelpe til å forandre vår tradisjonelle oppfatning av det estetiske.

Som eksempel på populærkultur bruker Shusterman ved flere anledninger rap.

One reason for my focus on rap was its aptness for challenging a familiar argument of mass-media critics: that popular art cannot be creative or interesting since it must confine itself to the mainstream styles and established views of the general public so as to appeal to the widest audience.⁸⁷

Rap eliminerer tilsynelatende argumentasjonen ved å oppnå sin popularitet nettopp gjennom protesten mot mainstream, altså protesten mot den gjengse oppfatningen av hvordan noe bør være. Rap startet i gettoene i New York på 1970-tallet som en del av

⁸⁴ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.94.

⁸⁵ ”Because the boundaries between high and popular art seem neither clear nor uncontested (much film, for example, apparently straddling the two), to speak of them simply and generally, as I shall be doing, involves a great deal of philosophical abstraction and simplification. But since the global condemnations of popular art are made in such simplifying, binary terms, I feel justified in using them for its defense, even if I hope that such defense will eventually lead to the dissolution of the high/popular art dichotomy and to a more fine-grained and concrete analysis of the various arts and the differing forms of their appropriation.” (Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.169).

⁸⁶ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s. 145.

⁸⁷ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, ix.

hip hop-kulturen. Men ikke bare musikken opponerte mot det bestående, også klesstilen gjorde det. Hip hoperne hadde en særegen stil, nemlig gatestilen, ettersom denne stilen var rådende i gettoene. Denne stilen sto i sterk kontrast til det regjerende motebildet på denne tiden.

På samme måte som organisk helhet for Shusterman ikke kan forstås som et enten/eller tilfelle, kan heller ikke populærkulturens integrasjon i en kunstforståelse gjøre det. Shusterman ønsker å beholde kunstinstitusjonens, eller her kunstens, objekter, og samtidig utvide forståelsen av kunst til å gjelde fenomen utenfor institusjonen. Debatten mellom populærkultur og kunst handler ofte om det estetiske, påpeker Shusterman, og da om estetisk legitimitet. Det som tilfredsstiller selve ordet ”estetisk” slik dette gjerne blir interpretert, blir ofte sett på som mer verdifullt. Nå innrømmer Shusterman at ordet ”estetisk” oppsto i en intellektuell diskurs, men stiller samtidig spørsmål til hvorfor vi ikke skal bruke ordet slik det forstås i et bredere lag av befolkningen.⁸⁸

Det er altså ikke bare populærkulturen som lider under det Shusterman forstår som vår sosiokulturelle fragmentering. Shusterman ser også den sosialkulturelle fragmenteringen som svært uheldig med tanke på kunstens egentlige egenskaper, og spør seg hvorfor vi begrenser kunst til å gjelde høykulturen. “Our socio-cultural fragmentation finds expression and support in the sharp separation of high art from popular forms of artistic expression which are denied the status of art.”⁸⁹ Shusterman mener at det moralske paradokset, skillet mellom populærkultur og kunst, kommer til syne ved kunstkritikken. Kunstkritikken gjør oss nemlig klar over kunstens sosiale rolle og vår sosiale verden. Problemet med kunsten er i følge Shusterman, at man må ”klatre opp” til et visst intellektuelt nivå for å kunne nyte den, og at det ”estetiske” kan assosieres med klasseprivileger. Kunstens estetiske legitimitet er preget av elitisme og kulturelt snobberi. Denne sosialkulturelle fragmenteringen er i følge Shusterman den minst ønskelige situasjonen vi kan befinne oss i.

For å legitimere en annen forståelse av kunst, vender Shusterman blikket mot den estetiske erfaringen. Det er ved å forstå kunst gjennom den estetiske erfaringen at man

⁸⁸ Med dette mener Shusterman den forståelsen av ”estetisk” som er rådende i samfunnet i dag.

⁸⁹ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.167.

kan utvide kunstens virkeområde. ”It is a tribute to the power of aesthetic experience over the compartmentalizing tendencies of aesthetic theory and fine art that industrial design and commercial products are becoming more aesthetically self-conscious and rewarding.”⁹⁰ Resultatene er i følge Shusterman allerede å finne i populærkulturen. Dersom man fokuserer på den estetiske erfaringen, og ikke på kunsten som objekt, vil man kunne forstå kritikken som kunsten stimulerer, men ikke selv kan gi på en eksplisitt måte. Den estetiske erfaringen er ikke forbeholdt kunsten, ettersom dette ikke ligger i kunstens natur: ”One crucial capacity of art (whether high or low) is to be appreciated in various modes and on different levels.”⁹¹

Bürgers forståelse av populærkulturelle fenomen

Bürger mener at populærkulturen er et bevis på den falske opphevelsen av den autonome kunsten. „Daß es eine solche falsche Aufhebung gibt, bezeugen Unterhaltungsliteratur und Warenästhetik.“⁹² Avantgarden ønsket å integrere kunsten i livspraksis, om dog ikke i den eksisterende, så i en ny livspraksis. Dette prosjektet feilet. En opphevelse av den autonome kunsten kan derfor i følge Bürger ikke finne sted i det borgerlige samfunnet etter avantgarden. For dersom dette skjer, blir kunsten underlagt samfunnets konsumkrav og kunsten må oppføre seg som en vare. „Eine Literatur, die vor allem darauf zielt, den Leser ein bestimmtes Konsumverhalten aufzuzwingen, ist in der Tat praktisch; allerdings nicht in dem Sinn, wie die Avantgardisten es verstanden. Nicht Instrumente der Emanzipation, sondern der Unterwerfung ist hier die Literatur.“⁹³ Ut fra denne erfaringen spør Bürger seg om det i det hele tatt kan være ønskelig å oppheve skillet mellom kunst og livspraksis. Bürger mener at det kan være autonomistatusen som sikrer kunsten spillefrihet og som gir oss et alternativ til det bestående.

Det er interessant å trekke inn spørsmålet om det ikke-organiske kunstverkets forhold til virkeligheten her. For det ikke-organiske kunstverket kjennetegnes av Bürger nettopp gjennom sitt ”inkonsekvente” forhold til virkeligheten, ved at kunstverket er

⁹⁰ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.50.

⁹¹ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.xii.

⁹² Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.73.

⁹³ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.71.

autonomt, samtidig som det inneholder virkelighetsfragmenter. Men hva er forskjellen mellom det avantgardistiske verkets spill med virkeligheten og et populærkulturelt verk? Bürger argumenterer for at den historiske avantgarden ubegrenset kunne proklamere sin frigjøring fordi den tilhørte en annen tid. Det er nettopp derfor Bürger opererer med termen den historiske avantgarden. Slik kan man forstå at den avantgardistiske protesten i dag ikke har samme effekt, og at det faktum Bürger påpeker, nemlig det at å stille ut et ovnsrør i dag, snarere bekrefter institusjonens status enn utfordrer denne, ved at ovnsrøret med en gang det tas inn i institusjonen betraktes som kunst. Samtidig er han ikke sen med å ekskludere populærkulturelle fenomen fra sine betraktninger om kunst, fordi disse, i kraft av å tilhøre samfunnet, ikke kan være kunst. Bürger overlater alle vurderingene til det som definerer kunsten som kunst. Jeg har vist at kunsten definert som autonom faller på autonomiens premisser, ved at kunsten ikke er fornuftig eller gjør krav på allmenngyldighet. Bürger kommenterer det motsetningsfulle ved avantgardens prosjekt ved å se på kulturindustrien. „Inzwischen hat aber mit der Kulturindustrie die falsche Abhebung der Distanz zwischen Kunst und Leben sich ausgebildet, wodurch auch die Widersprüchlichkeit des avantgardistischen Unterfangens erkennbar wird.“⁹⁴ Bürger innrømmer med andre ord at autonomien som premiss for kunsten, hvor autonomien er definert som fjernhet fra livspraksis, ikke nødvendigvis kan legitimere kunsten.

Populærkulturelle elementer i den etablerte kunsten

Skillet mellom populærkultur og kunst kan en rekke ganger være vage. Går man nærmere inn på populærkulturelle elementer i den institusjonelle kunsten, er det kanskje lettere å forstå problematikken som kan dukke opp. Som kjent har populærkulturen, eller i hvert fall sterke elementer hentet fra denne, for lengst fått aksept i kunstinstitusjonen. Jeg forstår her populærkultur som objekter eller elementer som er godt likt av mange. Avantgarden var først ut til å hente objekter direkte fra ”den virkelige verdenen” inn i kunstinstitusjonen. Eksempelvis kan man nevne Marcel Duchamps velkjente *Fontene* (1917/1964) som er et signert pissoir i porselen. I kraft av kunstinstitusjonen ble objektet hans kunst. Senere har mange kunstnere valgt å gjøre noe lignende, men med klare referanser til andre deler av verdenen

⁹⁴ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.68.

utenfor kunstinstitusjonen, og gjerne til populærkulturen. Andy Warhols bruk av blant annet ikonet Marilyn Monroe i sine serigrafier fra 1962 og Jeff Koons' skulptur *Pink Panther* (1988), som forestiller nettopp den rosa panteren stående i armene til en halvnaken kvinne, kan her fungere som eksempler.

Hvor stort er egentlig i et slikt tilfelle spranget mellom for eksempel en ironisering over forholdet til populærkulturen og populærkulturen selv? Og hva er hva? For den rosa panteren som skulptur er den samme rosa panteren som man møter i f.eks. tegnefilmen - forskjellen ligger i det at en naken kvinne holder om skulpturen, og at den rosa panteren derfor kan tolkes å symbolisere noe annet enn tegneseriefiguren. Men hvordan skal man redegjøre for det? For den rosa panteren er jo nettopp gjenkjennelig som et populærkulturelt fenomen, og det ville ikke vært det samme dersom det var en naken kvinne som holdt rundt en rosa elefant. Kunstneren spiller altså på populærkulturen, men får bekreftet sitt verks status som kunst fra et annet sted. Hans Belting kommenterer problemet ved å vise til Clement Greenbergs differensiering mellom kitsch og kunst allerede i 1939. "Greenberg defined kitsch as imitating art without being art. Today, the reverse seems to be true when art (apparently) imitates kitsch in order to undermine (or to overcome) kitsch: a daring maneuver that poses certain problems on the part of the art critic."⁹⁵

Det er ofte i slike sammenhenger at definisjonene kommer inn; for å skape skillet mellom det som er kunst og det som ikke er kunst. Kunstinstitusjonens objekter er bestemt av kunstinstitusjonen som kunst, ved at både kunstinstitusjonen og kunstobjektet er definert. Det er nettopp disse definisjonene Shusterman retter et kritisk blikk mot. For å gjøre kritikken tydeligere, vil jeg ty til nok et eksempel.

Filosofen Arthur C. Danto ser i utgangspunktet ut til å ha kunnet inspirere Peter Bürger. Om Andy Warhols *Brilloboxes* (1964) skriver han: "Det som til syvende og sist utgjør forskjellen mellom en Brillo- eske og et kunstverk som består av en Brillo-eske, er kunstteorien."⁹⁶ Det finnes altså i følge Danto ikke lenger noen forskjell på kunst og ikke-kunst om man ikke fordyper seg i den teoretiske intensjonen til

⁹⁵ Saltzwedel, Caroline, Cohen, Mitch, Northcott, Kenneth, trans., *Art History after Modernism*, (London: The University of Chicago Press, 2003 (1995)), s.80. Det referes her til Greenbergs kjente essay *Avant-Garde and Kitsch* fra 1939.

⁹⁶ Mari Aarre, oversettelse, *Kunstens avslutning*, Valdres: Pax Forlag, 2006, s.35.

kunstneren. Danto mener at det er teorien som bidrar til å muliggjøre kunsten i dag og introduserer begrepet om kunstverdenen: ”Å se noe som kunst krever noe utover det øyet kan skjelne- et kunstteoretisk tankesett og kunsthistoriske kunnskaper; en kunstverden.”⁹⁷ Her går han eksplisitt inn og sier at mannen i gata ikke befinner seg på dette nivået. Teorien avgjør kunstens status, og bare de innvidde i kunstverdenen vil kunne forstå denne teorien.

Shusterman er som tidligere beskrevet opptatt av at folk flest skal kunne gjøre seg nytte av estetisk erfaring, og han er derfor ikke imponert over Dantos ekskluderende kunstforståelse. Shusterman mener at kunstnerens suksess har bestått av å produsere en akseptert nyvinning, slik at “[...]art’s progress, at least in this century, has meant progressive alienation from the appreciative experience of most people.”⁹⁸ Det interessante i det Shusterman påpeker, er at Danto er fortrolig med å ikke måtte forholde seg til en betrakter. I og med at Danto har en ontologisk oppfatning av kunsten, ligger forståelsen av kunsten i kunstverket selv, fordi den er plassert der av kunstneren. Betrakterens rolle er å tolke teorien i kunstverket.

Problemer med virkelighetsreferansene i det avantgardistiske kunstverket

Et ikke-organisk kunstverk består i følge Bürger av deler som forholder seg atskilt til virkeligheten og deler som er virkelighet. Det at delene blir en del av verket, forandrer kunstverket fra å fungere organisk, som en helhet, til å bli ikke-organisk, bestående av deler. Det ikke-organiske kunstverkets oppbygning forutsetter det organiske og spiller på kunstverkets status som atskilt fra livspraksis i modernismen.⁹⁹

Bürger mener at kunstverkets atskilthet fra virkeligheten kan forstås som kunstverkets intensjon i det avantgardistiske kunstverket. Ved at kunstverket ikke har noen egen verkintensjon, men snarere er en del av skaperens intensjon, er det noen aspekter ved

⁹⁷ Aarre, Mari, oversettelse, *Kunstens avslutning*, s.30.

⁹⁸ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.238.

⁹⁹ Derrida gjør altså et større poeng ut av det ikke-organiske enn Bürger. Mens det for Bürger nettopp er spranget mellom det organiske og det ikke-organiske som er det interessante, er det for Derrida det ikke-organiske som danner utgangspunktet for forståelse.

kunsten som ser ut til å forsvinne, og jeg vil i det følgende forsøke å kartlegge disse. Det mest åpenbare aspektet er at det ikke-organiske avantgardistiske kunstverket blir en del av kunstnerens identitet. Kunstneren bestemmer verkets utforming ut fra prinsipper og skaper verket ut fra regler og teori. Det er ikke lenger kunstverket som skal tale, men kunstneren. Kunstnerens intensjon er ikke å skape kunstverk, men å skape protest gjennom kunst. Dette er i og for seg kanskje ikke noe nytt i kunsten. Det forunderlige er da heller at kunstverket er resepsjonen; kunstverket blir skapt ut fra resepsjonen og eksisterer gjennom resepsjonen. Slik blir kunstverket underlagt et skjema. For Bürger kommer ikke kunsten i første rekke, men snarere kunstens muligheter til forandring hos mottageren.

At det avantgardistiske kunstverket likevel inneholder virkelighetsaspekter, ved at deler av virkeligheten får plass i verket, gjør at kunstverket får sin status som ikke-organisk. Dette er ikke uproblematisk. Ved at kunsten, samtidig som den står atskilt fra virkeligheten, blir en del av virkeligheten, mister kunstverket noe av sin taleevne. Kontakten med virkeligheten kunne ha tilført kunstverket noe som hadde gjort at det eksisterte i seg selv. I stedet får det ikke-organiske kunstverket en slags munnkurv, ettersom delene er like viktige som helheten, og dermed blir det virkelige i kunstverket like viktig som det ikke-virkelige. Kunstverket får dermed ingen mulighet til å signalisere hvordan det er et kunstverk i seg selv, fordi det ikke lenger kan leses slik. Når kunstverket selv blir autonomistatusen mister kunstverket hele rollen som kunstverk, fordi nok et aspekt ved kunsten forsvinner, nemlig innholdet. Det historiske avantgardistiske kunstverket er dermed ikke bare ikke-organisk, men også i prinsippet kun teori.

Kritikken av organisk helhet fokuserer i stor grad på bestanddeler innbyrdes i verket, og da heller teoretisk enn ontologisk. Den ikke-organiske forståelsen av et kunstverk forskyver fokus fra kunstverket selv, til det som skjer mellom kunstverket og verden rundt kunstverket. I følge Bürger består det ikke-organiske kunstverket av likeverdige deler, hvor noen er selve virkeligheten. For å beholde forskjellen mellom kunstverk og virkelighet, avgjøres forståelsen av hva kunstverket er dermed ikke av kunstverket, men av kunstverkets funksjon. Fordi modernismen stiller kravet om kunstverkets autonomi, responderer det avantgardistiske kunstverket i følge Bürger på dette.

Således kan Bürger fjerne oppmerksomheten bort fra kunstverket og over på kunstverkets form som representerer kunstens autonomistatus.

Som jeg var inne på tidligere, kritiserer Shusterman med utgangspunkt i Dewey Kants forståelse av erfaring som en intellektuell affære. Dewey forsøkte det reformatoriske prosjektet å åpne kunstens rammer allerede i 1934 da han utga boken *Art as Experience* hvor nettopp den estetiske erfaringen var hovedfokus.¹⁰⁰ Dewey mente at kunsten ikke var tjent med å være definert, men heller burde forstås gjennom estetisk erfaring. "[...] Dewey's *prime aim* (and certainly mine) is not to effect a global reclassification of art but to promote greater aesthetic experience."¹⁰¹ Det Shusterman i hovedsak poengterer, er at kunsten ikke bør defineres. Den moderne kunstdefinisjonen er i følge Shusterman og Dewey, preget av en misforstått subjektivitet som opprettholder det klasseskilte samfunnet. Kant forankrer forståelse i bevisstheten, ettersom erfaring er subjektivt. Slik forskyves forståelsen av kunst fra kunstverket over til erfaringen av kunstverket hos subjektet. Fordi det bare er det privilegerte subjektet som kan ta seg tid til å forstå eller oppleve denne erfaringen, blir kunsten forbeholdt de privilegerte. I følge Shusterman tjener ikke en slik tanke kunsten.

Shustermans alternativ til kunstdefinisjonene, er å rette fokuset mot en ny forståelse av estetisk erfaring. Ved å rekonstituere noe som kunst i den estetiske erfaringen, handler kunsten om "[...] interaction between the living organism and its environment, an undergoing and doing which involves a reorganization of energies, actions, and materials."¹⁰² Shusterman mener at det vil være mer demokratisk å la enkelte fenomen få lik status som den institusjonelle kunsten, fordi man således er på vei mot å utvide kunstens grenser.

¹⁰⁰ John Dewey, *Art as Experience*, (New York: Putnam, 1934).

¹⁰¹ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.58.

¹⁰² Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.6.

Shustermans kunstforståelse

For the dominant logic of high art and its aesthetic has long been one of relentless differentiation and distance from commonly accepted modes of understanding and experience.¹⁰³

Kunst definert som estetisk erfaring gir oss i følge Shusterman en mulighet til å utvide det han oppfatter som vår snevre forståelse av kunst. Shusterman mener at den konkrete og skapende handlingen er essensen av estetikken og av kunst som sådan. Kunst er handling og utført like gjerne av en vanlig person i det daglige livet som av en utdannet kunstner i kunstinstitusjonen. Selve essensen til kunstverket ligger ikke i det som har blitt skapt, men i skapelsesprosessen. Her står Shusterman Dewey nær. En av de mest sentrale punktene ved Deweys estetikk ligger nemlig i hans somatiske naturalisme. Hele den menneskelige organisme burde settes i høysetet når man snakker om estetikk, fordi den estetiske erfaringen er selve essensen til estetikken. De naturlige følelsene og energiene så vel som de fysiologiske sansemotorene må tas i bruk for å både skape og motta kunst. ”So a good definition of art should effectively direct us toward more and better experience.”¹⁰⁴ Shusterman mener dog at Deweys prosjekt om å definere kunst som estetisk erfaring er noe utopisk, og inkorporerer utvalgte elementer i et forsøk på å utvide kunstens grenser.”[...] I instead aim, in the spirit of piecemeal pragmatist labor, to make a more specific case for widening art’s borders to forms of popular culture and to the ethical art of fashioning one’s life.”¹⁰⁵ Shusterman mener altså ikke bare at populærkulturelle elementer bør inkorporeres i vår oppfattelse av kunst, men også at det er fruktbart å estetisere etikken, fordi konstruksjonen av livet som kunsten å leve gir større frihet til det etiske subjektet. “This, as Foucault recognized, was the Greek manner of the aesthetic construction of life [...]”¹⁰⁶ Ideen er at estetiske overveielser skal være (er) avgjørende når vi bestemmer hvordan vi velger å skape våre liv, og hva vi forstår som et godt liv: det estetiske er det etiske idealet. Shusterman mener i tillegg at vår kulturs opptatthet av glamour, personlig utseende og tilfredsstillelse er dominant, og legitimerer det han kaller ”fashioning one’s life” ved at subjektet konstitueres av det som omhandler

¹⁰³ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.144.

¹⁰⁴ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.57.

¹⁰⁵ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.59.

¹⁰⁶ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.254.

subjektet. Ditt eget utseende og din egen kropp er i følge Shusterman med på å gi deg et bedre liv. Kunst bør være kunsten å leve, og personlig utvikling og estetisering kan i følge Shusterman bli spillebrikker i en fremtidig forståelse av kunst. Men for å komme dit, må man kritisere den bestående oppfatningen av kunsten som fjernet fra livspraksis. Shusterman utfordrer som vist denne forståelsen blant annet ved hjelp av elementer fra populærkulturen, som han mener krysser linjen mellom kunst og livspraksis.¹⁰⁷

Den moderne forståelse av autonomi

Som et sentralt trekk ved den moderne tenkning påpeker Mathisen i sin drøfting av autonomien, at modernismens fokus på subjektivitet ikke nødvendigvis gagnar kunsten. Jeg forstår her det moderne som subjektet og fornuften som sisteinstanser.¹⁰⁸ Mathisen undersøker om ikke autonomien kan være et skalkeskjul for den teoretisk-instrumentelle fornufts herredømme og stiller spørsmål ved om autonomien er en nåtidig ahistorisk størrelse. I denne sammenheng kan det være interessant å undersøke hva som skaper autonomien. Dersom man skal ignorere forholdet til fornuften, slik Bürger forstår det avantgardistiske kunstverket, blir kanskje spørsmålet om hva som skaper autonomien heller et spørsmål om hva som preger forståelsen av autonomien.

Det finnes ingen vesentlig forskjell mellom Shustermans og Bürgers forståelse av kunstens autonomi, den store forskjellen ligger i perspektivet. Bürger forklarer det avantgardistiske kunstverket ut fra autonomien, mens Shusterman ønsker å oppløse kunstens autonomi til fordel for det han mener er en mer demokratisk forståelse av estetikk. Med andre ord kan begge sies å ta utgangspunkt i autonomien for så å anvende denne til sine prosjekt. Autonomien er kunstens status i samfunnet og derfor i følge Bürger sammenfallende med kunstinstitusjonen. Imidlertid kan autonomien likevel ikke legitimere kunsten slik institusjonen kan. Kunstens autonomi som

¹⁰⁷ Shustermans forståelse av populærkulturen som et krysningspunkt mellom kunst og livspraksis, stammer fra hans ønske om å levendegjøre kunsten. Det er derfor interessant å bemerke hvordan Shusterman også bruker språket til å formidle dette. I stedet for å skrive det som på korrekt engelske heter "value of art", lar Shusterman kunst stå som noe levende, og skriver "art's value." Slik påpeker Shusterman gjennom selve termen kunst at kunst er noe levende.

¹⁰⁸ Espen Schaanning, *Modernitetens oppløsning. Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*, (Oslo: Spartacus Forlag AS, 2000 (1992)), s.22.

kunstinstitusjonen, skaper definisjonen av kunst som et medlem i institusjonen. Det er med andre ord institusjonen som preger forståelsen av autonomien, og institusjonens forståelse av kunsten som blir avgjørende i denne definisjonen.

På en måte kan man si at to sider av autonomien, formens autonomi (kunstverket) og institusjonens autonomi (kunstinstitusjonen), kommer sammen i det avantgardistiske kunstverket.¹⁰⁹ Slik ble kunstinstitusjonens måte å virke på fullbyrdet som autonom. Problemet er likevel at autonomien som et grunnvilkår for kunstverkets eksistens, baserer seg på fornuften som en siste-instans, ettersom dette er autonomiens grunnlag.

Autonomien, med sitt utgangspunkt i transcendentalfilosofien, gjør den subjektive fornuft avgjørende i forhold til vår forståelse av virkeligheten. Den estetiske erfaringen er fjernet fra all annen erfaring ved at den er autonom. Mathisen mener at dette aspektet, rendyrkingen av den estetiske erfaringen, isolerer og trivialisere kunsten.¹¹⁰ Kant løsriver kunsten fra moralen og vitenskapen, men sier samtidig at kunsten ikke har noe med sannheten å gjøre. Den estetiske dommen har ingenting til felles med den rasjonelle, altså den vitenskapelige, dommen, i følge Kant. Problemet er at den estetiske erfaringen ikke kan lære oss noe, slik den vitenskapelige erfaringen kan det, fordi den ikke kan gjøre krav på sannhet.

Som jeg har vist, gis det ikke-organiske kunstverket munnkurv ved at det fokuseres på delene og ikke helheten til dette kunstverket. Samtidig frarøver kunstverket som kunstens autonomistatus, kunstverket sin mulighet til å signalisere at det er et kunstverk, ved at kunstverkets innhold tas bort. I neste kapittel vil jeg både se på hvordan dette affiserer betrakteren, og på hvordan kunstinstitusjonen, som for Bürger er identisk med kunstens autonomi, forholder seg til kunsten.

¹⁰⁹ Anne-Britt Gran, "En forestilling om implosjon og eksplosjon i kunsten", hentet fra *Samtiden - Tidsskrift for politikk, litteratur og samfunnsspørsmål*, nr.4, 2001.

¹¹⁰ Mathisen, *Virkelighetens skjønnhet og skjønnhetens virkelighet. Stadier i estetikens historie fra Platon til Kant*, s.365.

Kapittel 5

Kunsten og kunstinstitusjonen; en diskusjon

Bürger og Shusterman forholder seg nokså forskjellig til det avantgardistiske kunstverket spesifikt, slik de også gjør til kunst generelt. Som jeg har forsøkt å vise, forholder Bürger seg til modernismen, estetisismen, og reaksjonen på modernismen, vist eksempelvis ved den historiske avantgarden, ut fra den oppfatningen at kunst og livspraksis er atskilt, og at det finnes gitte forutsetninger/regler for hvordan kunst oppfattes. For Shusterman derimot, handler ikke kunst om det som definerer kunsten, men snarere om noe som finnes i den menneskelige organismen, nemlig den estetiske erfaringen. Det interessante, og ganske sammenfallende i dette tilfellet, er hvordan de to ser på kunstens autonomistatus. Jeg har hittil sirklet inn temaet autonomi gjennom å kommentere Bürgers og Shustermans forståelse av kunstens status i estetikkens historie. Samtidig har jeg sett på det tjuende århundres svar på kunstens fallitterklæring ved eksempelvis å proklamere det organiske kunstverkets tid som forbi, en teori Bürger støtter seg til og Shusterman omstrukturerer til fordel for pragmatismen. Likevel er konsekvensene ved kunstens autonomistatus ikke grundig kommentert og diskutert, og det er dette jeg vil forsøke å gjøre i det følgende.

Ved å se nærmere på Bürgers forståelse av avantgardens forhold til selve kunstinstitusjonen og hans tolkning av denne som fjernet fra virkeligheten, ønsker jeg å kommentere hvordan Bürgers avantgardeteori legitimeres i opprettholdelsen av kunstinstitusjonen. Ved at kunstinstitusjonen selv dikterer kunsten, setter Bürger likhetstegn mellom autonomi og institusjon. Ikke bare fratar han således kunsten dens evne til å tale for seg selv, men også muligheten til å bestemme hva den skal handle om. Bürger mener at det avantgardistiske kunstverket således diskuterer institusjonens rammer.

Som nevnt viser Shusterman til tiden før det greske estetikkbegrepet og forankrer sine tolkninger både i historien og i den estetiske erfaringen. Sentrale mål for Shustermans teori går nettopp ut på å eliminere elitismetanken. Shusterman ser ikke behovet for å

opprettholde kunstinstitusjonen som øverste definerende instans i forhold til kunst, og kritiserer slike klassifikasjonsteorier som ”wrapper definitions.” Spesielt hardt ut går Shusterman mot George Dickie, som har gitt navn til en av de mer kjente oppfatningene av kunst i dag, nemlig ”the institutional theory of art”.¹¹¹ Ved å kritisere kunstteorier som kryptisk innpakning, altså ”wrapping”, snarere enn klargjørende forklaring, setter Shusterman spørsmål på dagsordenen. Kunne vi i dag trenge et estetikkbegrep som favner en bredere forståelse av kunst også utenfor den institusjonelle rammen? Bør en overordnet institusjon bestemme vårt erfaringsmønster i møte med kunst, eller kunne det være ønskelig at også et ”ikke-medlem” av kunstinstitusjonen fikk estetisk verdi? Og *hvorvidt begrenses kunstverket av autonomien egentlig?*

Bürgers definisjon av kunst

Bürgers teori om avantgardistisk kunst handler om sider både ved det historiske avantgardistiske kunstverket spesifikt, og om kunstens forhold til samfunnet generelt. Gjennomgående er Bürgers oppfattelse av den avantgardistiske kunsten som autonom og det avantgardistiske kunstverkets angrep på nettopp autonomistatusen. Ved å se på hvordan Bürger komponerer sin forståelse av det avantgardistiske kunstverket, både teoretisk i forhold til seg selv og til kategorien kunst, vil jeg forsøke å trekke ut en kunstdefinisjon.

Bürger fokuserer på form når han snakker om det avantgardistiske kunstverket. Svært forenklet kan man si at et kunstverk består av form og stoff, hvor formen representerer fornuften, mens stoffet representerer det ufornuftige. „Die inhaltliche Seite des Kunstwerks, seine „Aussage“, tritt immer weiter zurück gegenüber der formalen Seite, die als das im engeren Sinne Ästhetische sich herausdifferenziert.“¹¹² Dette fokus på form kobler Bürger sammen med hans oppfatning av det avantgardistiske kunstverkets tilgjengelighet på kunstneriske virkemidler. De kunstneriske virkemidlene blir gjort mer tilgjengelig i kunstverket, når innholdet får

¹¹¹ George Dickie, ”The Artworld” fra *Art and Aesthetic: An Institutional Analysis*, (Ithaca: Cornell University Press, 1974), fra Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.22.

¹¹² Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.25.

mindre betydning. Ved at de kunstneriske virkemidlene er hundre prosent tilgjengelige i det avantgardistiske kunstverket, har ikke lenger innholdet betydning.

Som jeg har vært inne på tidligere, forstår Bürger det avantgardistiske kunstverket som ikke-organisk. Ved at kunsten står i et avstandsforhold til livspraksis og samtidig inneholder momenter av virkelighet, spiller kunsten mottakeren et puss. Det er ikke mulig for betrakteren å forstå det avantgardistiske kunstverket, ettersom han/hun verken har erfaring med et ikke-organisk kunstverk eller vet at kunstverket er ikke-organisk. Hvordan oppfatter man likevel det avantgardistiske kunstverket som kunst? Bürger svarer med eksempelet Duchamp: „Duchamps Ready made's z.B. ergeben Sinn nur im Bezug zur Kategorie des Kunstwerks. Wenn Duchamp serienmäßig hergestellte, beliebige Gegenstände signiert und auf Kunstaussstellungen schickt, so setzt diese Provokation der Kunst einen Begriff von dem voraus, was Kunst ist.“¹¹³ Duchamps kunstverk forutsetter altså en forståelse av kunst. Bürger forstår kunstens vesen som en individuell skapelse av et enkeltverk, og fordi kunstverket hører til kunstinstitusjonen, gjelder Duchamps provokasjon også denne. Slik forklarer Bürger at kunstinstitusjonen gir verkkategorien mening, og at kunstinstitusjonen dermed er instansen som gir kunsten status som kunst.

Kunstinstitusjonen

For å kunne forstå kunstens autonomi fullt ut, bør man ha en klar forestilling om kunstinstitusjonen. For å gjøre dette, vender jeg igjen tilbake til Bürgers og Shustermans forståelse av den avantgardistiske intensjonen.

Intensjonen til den historiske avantgarden ble av Bürger definert som en ødeleggelse av kunstinstitusjonen fordi den er fjernet fra livspraksis. Både kunsten selv, produksjonen av kunst og resepsjonen av kunst brøt med livspraksis i estetisismen, og atskillelsen fra livspraksis blir kjennetegnet for autonomien. Statusen som kunsten får i det borgerlige samfunnet ved at kunsten er atskilt fra livspraksis, bestemmer rammebetingelsene for hvordan kunstverket skal produseres og forstås. Denne statusen er for Bürger kunstinstitusjonen.

¹¹³ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.77.

Ved at kunsten i estetisismen i følge Bürger gjør atskillelsen fra livspraksis til selve innholdet i kunstverket, fordrer kunsten til selvkritikk. „Das Zusammenfallen von Institution und Gehalten enthüllt die gesellschaftliche Funktionslosigkeit als Wesen der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft und fordert damit die Selbstkritik der Kunst heraus.“¹¹⁴ Fordi kunstens autonomistatus er forutsetningen til de estetiske teoriene til Kant og Schiller, går Bürger ut i fra at kunstinstitusjonen utskilt som et område hevet fra livspraksis ble utviklet mot slutten av 1800 tallet.¹¹⁵

Avantgarden angrep i følge Bürger to sider av kunstinstitusjonen: både apparatet som distribuerer kunst og den forståelsen av kunst som til en hver tid regjerer. Det avantgardistiske kunstverket gjør dette fordi institusjonen fungerer som et rammeverk. „Dieser Status (die Institution Kunst) stellt die Rahmenbedingungen dar, innerhalb derer die Einzelwerke produziert und rezipiert werden.“¹¹⁶ Dette er interessant i forhold til kunstverkets posisjon som kunst. Samtidig som kunsten er autonom, er kunsten bestemt som kunst av institusjonen, ved at institusjonen bestemmer produksjonen og resepsjonen. Kunstinstitusjonens grep om kunsten, medførte at institusjonen viste seg resistent for det avantgardistiske angrepet.

Det er nettopp resistensen Shusterman kritiserer kunstinstitusjonen for. Shusterman skiller mellom ”high art” og ”low art” når han introduserer elitismebegrepet. På norsk kan termene oversettes med kunsten og populærkulturen, ettersom det både er utdrag fra og forståelsen av disse Shusterman konsentrerer seg om. Kunstens tradisjon har alltid handlet om elitisme og ekskludering, hevder Shusterman. Og avantgardens intensjon måtte feile, fordi den var en del av denne tradisjonen. “High art’s persistent elitism and removal from ordinary life are powerfully confirmed by the failure of its own avant-garde efforts to challenge bourgeois cultural establishment by negating the autonomous and sacral quality of high art.”¹¹⁷ Kunstens elitisme handler om en ekskludering av den vanlige mannen i gata. Det er den sosiokulturelle og politiske eliten som opprettholder seg selv ved å distansere seg fra vanlige aksepterte modus for forståelse og erfaring. Og selv om avantgarden intenderte et skifte i denne

¹¹⁴ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.35.

¹¹⁵ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.34.

¹¹⁶ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.15.

¹¹⁷ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.144.

forståelsen av kunst, kunne kunstinstitusjonen fjerne kunstverkene ut av deres kontekst, ettersom kunstinstitusjonen ikke var tilknyttet livspraksis.

Som jeg allerede har nevnt, har Bùrgers forståelse av kunstinstitusjonen som kunstens status i samfunnet parallell til Dickies institusjonelle kunstteori. Den institusjonelle kunstdefinisjonen til Dickie, som har blitt revidert en rekke ganger av ham selv, går i korte trekk ut på at et objekt blir bestemt som kunst av en person eller personer som representerer kunstinstitusjonen, dersom objektet oppfyller tilfredsstillende kriteria. Men spørsmålet om hva denne institusjonen egentlig innebærer, blir utelatt i definisjonen. Dette lar ikke Shusterman ligge urørt. ”Shusterman, in 1987 [...] criticize Dickie for being uninterested in the history of the institution about which he writes”¹¹⁸ Og det er i forbindelse med institusjonskritikken at Shusterman lanserer et begrep han kaller “ [...] a ”wrapper” model of theory.”¹¹⁹

„Wrapper“ teori

Det har gjennom kunstens historie blitt gjort en rekke forsøk på å definere kunsten. Shusterman mener at kunstens natur, verdi og uforutsigbare utvikling i fremtiden gjør en kunstdefinisjon logisk umulig. Shusterman påpeker at selv om man skulle kunne finne frem til kriterier og likheter for kunstverkene som har eksistert frem til i dag, vil man uansett ikke kunne vite noe om kunsten i morgen. ”Art is an intrinsically open and mutable concept, a field which prides itself on originality, novelty and innovation.”¹²⁰ Shusterman fordømmer definisjonene som logisk umulige, og mener at vi må se på innholdet i disse.

I kraft av en utvidet forståelse av kunst forsøker Shusterman derfor å utfordre definisjonen av kunsten som ensbetydende med kunstinstitusjonen. Dette gjør Shusterman blant annet ved å se på institusjonsteorien til Dickie, som Shusterman mener representerer den mest aksepterte forståelsen av kunst i dag. Dickies institusjonsteori er som nevnt beslektet med Bùrger, og bestemmer kunst som “an [original] artifact with a set of the aspects of which has had conferred upon it the

¹¹⁸ Stephen Davies, *Definitions of Art*, (Ithaca: Cornell University Press, 1991), s.93.

¹¹⁹ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.40.

¹²⁰ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.37.

status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution”¹²¹ Shusterman stiller seg svært kritisk til denne og lignende kunstdefinisjoner, gjerne kalt analytiske klassifikasjonsteorier av kunst.¹²² Han kaller dem ”wrapper definitions of art” fordi de er et perfekt dekke over, eller innpakning rundt den logiske utvidelsen av konseptet kunst.¹²³ Vi forstår ikke noe mer av kunstens vesen ved å vite at kunsten er definert som kunst av en kunstverden. Sakens kjerne - vår forståelse av kunst - er ikke en gang i fokus. ”A work of art is simply any artifact conferred the status of art by an institution dubbed ”the artworld”, whether or not that artifact is worthy of being so treated.”¹²⁴

Et av de store problemene med institusjonsteorien for Shusterman, er institusjonens udefinerbare grenser og reguleringer. For selv om kunstverket blir beskrevet med tilfredsstillende kriterier, kan ikke det samme sies om institusjonen som skal avgjøre disse. Kunstverket blir bestemt som kunst av representanter fra kunstinstitusjonen, men institusjonen er likevel ikke noe man kan bli en del av på samme måte som andre institusjoner. Den i følge Shusterman opprinnelige påkrevde estetiske oppgaven i forhold til kunstdefinisjonen – spørsmålet om hvorfor eller hvordan man skal verdsette et kunstobjekt som kunst – er lagt i den uidentifiserte kunstinstitusjonens hender. ”Even Dickie admits that the strictly classificatory judgement ”This is art” has virtually no use in aesthetic discourse.”¹²⁵ Ved siden av at det i følge Shusterman ikke finnes noen spesifiserte betingelser for å opptre på vegne av kunstinstitusjonen, er det heller ingen formulerte regler som regulerer denne opptreden.

Det avantgardistiske angrepet besto som kjent i å angripe selve kunstinstitusjonen. Bürger mener at institusjonen bestemmer produksjonen og resepsjonen av verkene, og at kunstinstitusjonen således setter rammebetingelsene for kunstverket. Men like lite som Dickie forklarer seg når han formulerer sin institusjonsteori, presenterer Bürger

¹²¹ Dickie, George; ”The Artworld” fra *Art and Aesthetic: An Institutional Analysis*, fra Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.22.

¹²² Shusterman definerer seg selv ofte ut fra kritikk av den analytiske filosofien. Den største grunnen til dette er at pragmatismen og den analytiske filosofien begge er utsprunget fra England og USA og at de to retningene kjemper om innflytelse i det amerikanske filosofimiljøet. Shusterman åpner blant annet sin bok ved å fortelle om Deweys fokus på estetikken, kontra den analytiske filosofiens marginære betraktninger angående nettopp estetik.

¹²³ Wrap oversatt til norsk betyr innpakning, og det amerikanske ordet er dessuten mye brukt på norsk i forbindelse med mat.

¹²⁴ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.17.

¹²⁵ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.39.

sin forståelse av selve kunstinstitusjonen når han mener at kunstinstitusjonen oppstår ut fra en samfunnsmessig prosess. For hva er kunstinstitusjonen egentlig? Shusterman mener at den implisitte holdningen har tilbakevisende kraft. “To respond but pleading that the artworld’s rules and regulations are informal and implicit is simply to admit that art is not strictly an institution but more a cultural tradition and social practice.”¹²⁶ Den aller største ”wrapper” teorien er i følge Shusterman kunstinstitusjonen som kunst, fordi den ikke sier noe som helst om selve kunsten, men likevel kan eksistere. Hvordan vite hva noe er, når det ikke blir forklart som noe annet enn det som bestemmer kunsten.

Som Bürger kommenterer, kunne kunstinstitusjonen gjøre seg resistent mot det avantgardistiske angrepet, noe han forklarer ved at det har fortsatt å eksistere kunst etter den historiske avantgardens tid. „Es ist jedoch eine historische Tatsache, daß auch nach den Avantgardebewegungen Kunstwerke produziert worden sind, daß die gesellschaftliche Institution Kunst sich gegenüber dem avantgardistischen Angriff als resistent erwiesen hat.”¹²⁷ Så hva var det avantgarden egentlig angrep? Dersom kunstinstitusjonen, slik Shusterman forstår den, ikke er noe annet enn et skall, kan det avantgardistiske angrepet ha hatt flere intensjoner ved å diskutere sin egen eksistens.

Kunstinstitusjonen og kunstens autonomistatus

Som Jon Elster påpeker om statens relative autonomi: ”Ingen er autonom i den forstand at han ikke er avhengig av andre, bortsett fra den som kan og vil isolere seg fra omverdenen. Men man kan være autonom i forhold til den man er avhengig av, dersom avhengigheten er gjensidig.”¹²⁸ Selv om Elster tar utgangspunkt i marxistisk fundert statsteori, er det hans påpekning av forholdet mellom den som er autonom og den som autonomien forholder seg til, som jeg vil fokusere på. Jeg mener at denne autonomiforståelsen kan overføres på forholdet mellom kunstinstitusjonen og kunsten, og bringe debatten videre. For å gjøre dette, vil jeg se nærmere på enkelte punkter ved Bürgers forhold til disse kategoriene.

¹²⁶ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.40. Viktig å poengtere her at boken ble utgitt første gang i 1992.

¹²⁷ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.77-78.

¹²⁸ Jon Elster, ”Statens relative autonomi” fra *Vitenskap og politikk*, (Oslo: Universitetsforlaget AS, 1989). s.125.

For Bürger er avantgardens institusjonelle status og autonomistatus ett, hvilket vil si at institusjonen kunst og kunstens autonomistatus er identisk. Det er derfor avantgarden på en og samme tid angriper kunstinstitusjonen og autonomistatusen når den angriper produksjonen, resepsjonen og formålet for anvendelsen av kunstverkene. Selve kunstinstitusjonen er det som er atskilt fra menneskenes livspraksis. Fordi kunstens funksjonsmåte i samfunnet, kunstinstitusjonen, bestemmer enkeltverkenes virkning, ønsker avantgarden i følge Bürger å føre kunsten tilbake til livspraksis. Men kunstinstitusjonen og autonomistatusen er ikke bare en sann kategori; selve autonomistatusen impliserer et usant forhold til samfunnet. "Die Kategorie Autonomie läßt es nicht zu, ihren Gegenstand als einen historisch gewordenen zu begreifen. Die relative Abgehobenheit des Kunstwerks von der Lebenspraxis in der bürgerlichen Gesellschaft transformiert sich so in die (falsche) Vorstellung von der totalen Unabhängigkeit des Kunstwerks von der Gesellschaft."¹²⁹ Slik ser Bürger autonomien som bindeleddet mellom det sanne og det usanne i kunsten, hvor det sanne er utviklingen av kunstens avsondring fra livspraksis. Det usanne derimot, er hypostaseringen av et historisk faktum, nemlig det at autonomien er fremtvunget av samfunnet, til kunstens vesen.¹³⁰

Som jeg har vist er Bürgers forhold til det avantgardistiske kunstverket preget av en marxistisk tankegang. Bürger ser på kunsten kun som en historisk prosess i samfunnet. Fordi hans kunstteori om avantgarden er samfunnsmessig betinget, er Bürger heller lite opptatt av kunstens eget vesen. Kunsten er et samfunnsmessig produkt, som tross sin autonomistatus, forholder seg til samfunnet i stor grad, også gjennom kunstens eget innhold. I prinsippet kan man i samsvar med sitatet fra Elster ovenfor, si at institusjonen er autonom og samtidig betinget av samfunnet, og at disse står i et gjensidig avhengighetsforhold. Men hva med forholdet mellom kunsten og kunstinstitusjonen? Hvordan ble kunstinstitusjonen og enkeltverkenes innhold til en og samme ting?

¹²⁹ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.63.

¹³⁰ Bürger bruker her ordet hypostasierung, og i den norske oversettelsen brukes ordet hypostasering. Jeg forstår det slik at Bürger bruker begrepet slik man gjorde det før i filosofien, nemlig at man oppfatter et abstrakt begrep som en ting i stedet for en tankekonstruksjon.

Kunstinstitusjonen er kunstens status i samfunnet. Den er således bare en side av kunsten, men med en nokså markant funksjon: kunstinstitusjonen bestemmer i følge Bürger utformingen av enkeltverket. Spørsmålet er om kunstinstitusjonen lar kunsten være uavhengig eller om den preger kunsten. Til og med i leksikon er man klar på at kunstens autonomi står for selvstendighet: ”I en generell betydning kan autonomi bety at et område eller en aktivitet kan (skal) betraktes i seg selv, som selvgyldig eller selvstendig (f.eks. kunstens autonomi, et dikterverks autonomi). Motsatt av heteronomi.”¹³¹

Shusterman mener at kunstinstitusjonen som bestemmende instans overfor hva som er kunst faller på autonomiens premisser. Det er ikke mulig å la noe være uavhengig ved å proklamere både dens tilhørighet og formynder. Slik sett kan ikke kunsten både være fjernet fra livspraksis og samtidig være en del av kunstinstitusjonen. Kunstens fortjeneste av autonomien utspilte, i følge Shusterman, sin rolle under frigjøringen av kunsten fra de tradisjonelle overhodene. “The idea of art’s radical autonomy as totally divorced from socio-ethical praxis was aesthetically valuable and socially emancipatory in freeing art from its traditional role of serving the ideology of Church and court.”¹³² Shusterman mener at vi ved å identifisere autonom kunst med det som forstås som kunst i dag, har misforstått autonomien.

Bürger oppfatter den avantgardistiske intensjonen som løsrivelse fra kunstinstitusjonen, ettersom kunstinstitusjonen utgjør kunstens status i det borgerlige samfunnet. „Der über Jahrhunderte sich hinziehende widerspruchsvolle (von Gegenbewegungen wieder gehemmte) Prozeß der Herausbildung des gesellschaftlichen Bereichs, den wir als Kunst bezeichnen [...]“¹³³ Bürger forstår altså autonomien som kunstinstitusjonen, fordi denne har blitt utviklet slik gjennom en lang samfunnsmessig prosess. Det er to problemer ved denne betraktningen. Det ene er at kunsten som institusjonen stenger for autonomien, ved at autonomien i prinsippet burde bety egenrådighet. Det andre er at institusjonen som et kulturelt faktum stenger for autonomien, ved at autonomien nettopp forutsetter det samfunnsmessig uavhengige. Kunsten får ikke utvikle seg slik den ønsker i institusjonen dersom det er

¹³¹ Grøn et al, *Politikens filosofi leksikon*, s.50.

¹³² Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.143.

¹³³ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.53.

institusjonen, samfunnet, som bestemmer kunstens innhold. Forholdet mellom kunsten og kunstinstitusjonen kan således ikke sies å være gjensidig.

Problematikken med termen kunst

Shusterman har problemer med selve termen kunst og retter således fokus mot et viktig poeng, nemlig at vi behandler termen så implisitt. Problemet er kanskje enda enklere å forstå på engelsk enn på norsk, ettersom man på engelsk har beholdt termen skjønn om kunsten. På engelsk heter kunst, altså den norske forenklingen av ordet billedkunst, ”fine arts”, med andre ord de skjønne kunster. Som jeg nevnte i første kapittel om utviklingen av kunstens autonomi, var det under utviklingen av den moderne kunsten at skjønnheten forlot kunsten, ettersom autonomien og ikke den tradisjonelle billedstrukturen legitimerte kunsten som kunst. Ettersom det er nokså lenge siden den moderne kunsten gjorde sitt inntog, er det interessant at kunstbegrepet er så ladet av en tradisjonell oppfatning, i den forstand at vi ikke lenger behandler kunst som skjønn kunst, men måler kunst ut i fra andre verdier.

Shusterman ønsker at vi ikke skal definere kunsten, men heller interpretere det vi møter for å komme til bedre forståelser. Likevel gir han seg i kast med et forsøk, for å tekke det filosofiske miljøets behov for argumentasjon.¹³⁴ ”Indeed, in terms of theory’s traditional aims, the definition of art as a historically defined practice is probably as good as we can get.”¹³⁵ Shustermans ”definisjon” kommenterer et poeng også Hans Belting henger seg fast ved, om enn på en litt annen måte. Belting er opptatt av om kunstbegrepet, slik vi i følge ham forstår det i dag gjennom kunsthistorien, passer til kunsthistoriens forståelse av begrepet, og han vurderer derfor om ikke kunsthistorien er over, slik vi kjenner den. „Die Frage ist nicht, ob die Medien kunstfähig sind, sondern ob die Künstler mit den neuen Techniken noch Kunst machen wollen.”¹³⁶ Vi aksepterer noe som kunst før vi i det hele tatt har fått en forståelse av hva dette noe er. Slik har vi ikke mulighet til å begrunne vår posisjon i forhold til de nye mediene, mener Belting, fordi vi ikke lenger har noen forbindelse til kunstbegrepet.

¹³⁴ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.140.

¹³⁵ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.43.

¹³⁶ Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, s.19.

Denne forståelsen leder oss mot det spørsmålet denne oppgaven drøfter nærmere. Men først vil jeg vende blikket mot betrakteren og blikket til betrakteren mot kunsten.

Spørsmålet om fortolkning/betrakteren

For Bürger har fortolkningen av kunstverket en institusjonell karakter, hvor resepsjonen avgjøres av institusjonen: "Dieser Status (Die Institution Kunst) stellt die Rahmenbedingungen dar, innerhalb deren die Einzelwerke produziert und rezipiert werden."¹³⁷ Enkeltverkets funksjon styres av institusjonen, slik at fortolkningen også faller innenfor de institusjonelle rammebetingelsene. Den individuelle resepsjonen er bestemt på forhånd hos kunstinstitusjonen, og da mer konkret hos kunstinstitusjonens ekspertise, kunstneren, fordi samfunnet gjør alle til spesialister. "Man kann sogar sagen, daß in dem Modell die Institution Kunst (Autonomie) die Schlüsselstellung einnimmt und die reale gesellschaftliche Funktion des Werks determiniert."¹³⁸ Fordi autonomien tilsvarende institusjonen og institusjonen bestemmer funksjonen, har ikke betrakteren en rolle. Bürger mener at det har kommet dit hen fordi den historiske avantgarden har provosert dette frem. Selv om avantgardens intensjon var ødeleggelsen av kunstinstitusjonen og en protest mot den bestående kunstoppfattelsen, har avantgardens ødeleggelse av muligheten til å felle estetiske dommer i følge Bürger, ført til en pause i kunsthistorien. Det er ikke lenger mulig med normativ betraktning, i stedet må man ty til funksjonsanalyse. Betrakterens rolle er derfor å forsøke å forstå kunstverkets funksjon i kunstinstitusjonen.

For Shusterman spiller betrakteren en langt mer vesentlig rolle i forhold til kunstverket. Shusterman mener at objektene vi kaller kunst ikke har noen artistisk verdi atskilt fra den estetiske erfaringen. "Without an experiencing subject, they are dead and meaningless [...]"¹³⁹ Shusterman fokuserer på betrakteren når han omtaler kunst, og han er ikke som Bürger opptatt av kunstnerens vilje eller mening med kunstverket. Shusterman mener at kunstverket eksisterer gjennom at det sanses. Det finnes riktignok estetisk erfaring i selve kunstverket som stammer fra kunstneren, men

¹³⁷ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.15.

¹³⁸ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.15.

¹³⁹ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.47.

den estetiske erfaringen eksisterer ikke selvstendig i objektet, og kan således ikke forstås uten kunstnerens overspillende energi som han/hun har lagt igjen i verket. Det er kanskje ikke så rart at denne opptattheten av den estetiske erfaringen gjør at Shusterman kritiserer kunstens atskillelse fra virkeligheten. Shusterman forstår som nevnt kunsten som en elitistisk sfære, og mener at kunsten opprettholder skillet mellom "high art" og "low art", gjennom å distansere seg fra virkeligheten.

"Ønskelighetsaspektet"

Dersom man ser på Bùrgers forhold til kunstverkets atskilthet fra virkeligheten, kan denne deles opp i to; kunstverkets status og kunstverket selv. Inn i denne todelingen ønsker jeg å trekke inn et aspekt jeg har valgt å kalle "ønskelighetsaspektet." Jeg forstår nemlig kunstverkets status som autonomt som inngått frivillig av kunsten, mens jeg snarere ser kunstverket som autonomistatus som en tvungen atskilthet fra virkeligheten. Både kunstens status som fjernet fra virkeligheten og kunstens eget forhold til virkeligheten burde måles gjennom graden av ønskelighet. Kunsten skaper frivillig et atskilt forhold til virkeligheten gjennom kunstinstitusjonen. Institusjonen ønsker dette. Men hva med kunsten selv? Er det ønskelig for kunsten å skulle være bestemt som atskilt fra virkeligheten?

For Bùrger tematiserer det avantgardistiske kunstverket den inneforståtte oppfatningen av verkinterpretasjon. Slik kan man si at betrakterrollen blir en del av kunstverket. Betrakteren har jo ingen mulighet til egen persepsjon i møtet med kunstverket, fordi det allerede er bestemt hvordan han/hun vil komme til å oppfatte verket. I det avantgardistiske kunstverket overlater Bùrger dermed forholdet mellom betrakter og verk til kunstneren. Det er slik man ser betrakterens rolle forsvinne. Betrakterens rolle er utstudert, ikke intuitiv. Slik spiller det sansbare ved det avantgardistiske kunstverket på kunstnerens lag, ikke på betrakterens. Betrakteren får føle/sanse/oppfatte, men ikke det han/hun vil, ettersom det avantgardistiske kunstverket ikke er ment som annet enn protest og teori. Det avantgardistiske kunstverket får ikke kommunisere med en betrakter på kunstverkets egne premisser.

Når Bürger nevner subjektet i den store sammenhengen, gjøres dette til en minimal affære, til tross for at han forankrer sin teori hos subjektet. Det er egentlig bare når det kommer til arbeidsdelingen i samfunnet, at Bürger konstaterer subjektets rolle eksplisitt. For delområdet kunst står derfor kunstneren høyest i kurs, ettersom arbeidsdelingen har gjort ham/hun til kunstekspert. Denne differensieringen blir oppfattet av subjektet, kunstneren, som tap av erfaring.

Bestimmt man Erfahrung als verarbeitetes Bündel von Wahrnehmungen und Reflexionen, die wieder in Lebenspraxis zurückübersetzt werden können, dann kann man die Wirkung der durch fortschreitende Arbeitsteilung bedingten Herausdifferenzierung gesellschaftlicher Teilbereiche auf das Subjekt als Erfahrungsschwund kennzeichnen.¹⁴⁰

Tapet av erfaring (der Erfahrungsschwund) er altså ensbetydende med at kunstneren mister sin samfunnsmessige funksjon.

Avantgardens politiske kamp

Bürger hevder at det avantgardistiske kunstverket er ikke-organisk ved at verkets deler har selvstendighet. Helheten, som før avantgarden dominerte verkets betydning, har ikke lenger noen overordnet betydning for verket. I denne sammenheng kommer han også inn på det avantgardistiske kunstverkets politiske motiv, som han mener kan sees som fragmentert. Det politiske motivet kan virke umiddelbart, for eksempel gjennom å konfrontere en betrakter, men fungerer isolert fra verkets helhet.

Men hva med forholdet mellom den avantgardistiske kunsten og kunstinstitusjonen? Blir ikke selve institusjonen konfrontert som et bestemmelsesorgan over kunsten? Avantgarden har i følge Bürger en kritisk holdning til institusjonen og kritiserer dennes rammer. Rammene kritiseres i det avantgardistiske kunstverket, ettersom den avantgardistiske intensjonen blir plassert i verkets form. Avantgarden utfordrer det bestående institusjonelle kunstsynet og stiller spørsmål til den etablerte kunstbedømmelsen. Avantgardistene ønsket å tøye mulighetene for et kunstverk fordi det var ønskelig å vise frem hvordan et objekt blir kunst. Slik kritiserte avantgarden ikke bare betrakteren i institusjonen, men selve institusjonen verket var en del av. Ved at verket gjør betrakteren bevisst hvilke kriterier som stilles for å kalle noe kunst, gjøres betrakteren også klar over kunstens begrensninger i institusjonen. Et

¹⁴⁰ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.43.

overordnet system i en institusjon som ikke alle får være en del av handler ikke lenger om ytringsfrihet, snarere heller om ytringsfrihetens fravær. Mening blir plassert i objekter som blir presentert som ”kunstverk”, men som kanskje ikke nødvendigvis skulle være det. Kanskje er objektet bare et objekt. Slik får man en betrakter innenfor institusjonen med på notene og en utenforstående betrakter, i betydningen ukjent med kunstens historie eller den gjengse institusjonelle oppfatningen av kunst, til å undres. Den utenforstående betrakter kan således forstås som et korrektiv til den institusjonelle oppfatningen. Ved at denne betrakteren faktisk er i klart flertall skapes et virkelig bidrag til å rokke ved den institusjonelle oppfattelsen av kunsten.

Kanskje har man i en slik situasjon mulighet til å kalle den avantgardistiske intensjonen for kunstnerisk politikk? Selv hevder Bürger at avantgarden blir begrenset av kunstinstitusjonen fra å fullføre sin intensjon: ”Allerdings bleibt festzuhalten, daß die Grenze der politischen Wirkung avantgardistischer Werke durch die Institution Kunst gesetzt ist, die in der bürgerlichen Gesellschaft nach wie vor einen von der Lebenspraxis abgehobenen Bereich ausmacht.”¹⁴¹ Men kan det ikke hende at det nettopp er denne begrensningen eller denne kunstinstitusjonelle rammen avantgarden ønsker å diskutere? Ved å henvende seg til betrakteren uten forkunnskaper, åpner avantgarden opp kunstinstitusjonens dører.

Problemer ved avantgardens mulige metanivå

Die avantgardistische Intention der Zerstörung der Institution Kunst wird so paradoxerweise im Kunstwerk selbst realisiert.¹⁴²

Bürger knytter metabegrepet opp til estetismen og mener at det var i estetismen at kunsten for første gang begynte å diskutere seg selv. I etterordet til Eivind Tjønneland i den norske utgaven, påpeker Tjønneland at Bürger således slipper unna sin samtids ”inflatoriske bruk av begrepet.”¹⁴³ Som en følge av estetismen kritiserer det avantgardistiske kunstverket sin status som autonom og følgelig kunstinstitusjonen. Det avantgardistiske kunstverket er for Bürger et kunstverk slått sammen av et

¹⁴¹ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.128.

¹⁴² Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.98.

¹⁴³ Tjønneland, *Om avantgarden*, s.195.

intendert nivå og et persepsjonsnivå, hvor det intenderte nivået ikke nødvendigvis er det samme som det man konkret kan se. Den avantgardistiske intensjonen er i følge Bürger bestemt av den avantgardistiske kunstneren som selvkritikk. For Shusterman er intensjonen mer konkret, og representerer et ønske om å oppløse kunstinstitusjonen og den elitistiske forståelsen/bruken av kunstbegrepet. Dersom man undersøker hvordan avantgarden kommenterer seg selv avantgardistisk, er det kanskje mulig å komme med flere løsningsforslag til intensjonsspørsmålet.

Tar man eksempelvis for seg dadaistenes anti-kunst, er deres ønske blant annet å skape kunst som overhodet ikke blir sett på som kunst, eller i hvert fall finne frem til det motsatte av kunst, og kanskje noe bortenfor kunst. Dadaistene blir gjerne kjennetegnet ved en antikrigsholdning, men omtales også som de som sto opp mot kunstinstitusjonens determinering.¹⁴⁴ Det var blikket avantgardistene var ute etter å rette kritikk mot; ved å bevisst ta fatt på den inneforståtte oppfatningen av kunsten, kunne man lage kunstverk som sjokkerte betrakteren. Spørsmålet er kanskje på hvilken måte verket skulle sjokkere. Den intenderte meningen til kunstverket var å angripe den intenderte meningen som kunstverket hadde, ettersom kunstverket like gjerne kunne være et ikke-kunstverk, eller da anti-kunst. Dersom intensjonen til kunstverket er å kritisere sin egen mening, må man kunne hevde at det diskuterer sin egen eksistens eller hva denne eksistensen består av, og at det dreier seg om et metanivå. Som avantgardistisk verk i kunstinstitusjonen diskuterer verket avantgardens grunnlag og således også institusjonen selv. Og dette er i for seg det Bürger argumenterer for, bare med litt andre ord. Det Bürger derimot ikke kommenterer, er at det intenderte nivået forblir i verket. Verkene er strippet for meningslag og kunstnerisk utførelse slik at det intenderte nivået, protesten, blir tydeligere. Ved at kunstneren lar verket tale for seg, altså verket forstått som kunstnerens mening, uten at dette synes i verket, får ikke intensjonen utløp noe annet sted enn i verket. Intensjonen kan følgelig sies å ikke nå utenfor institusjonens vegger.

¹⁴⁴ Dietmar Elger, *Dadaism*, (Köln: Taschen, 2006).

Hvorvidt begrenses kunsten av autonomien?

Når rasjonaliseringsprosessen er kommet langt nok, kan ingenting lenger fremstå som forunderlig, fordi fornuften straks melder seg med en forklaring, det vil si en tilbakeføring av fenomenet til fornuftens egne prinsipper, som gjør det til noe kjent og forståelig.¹⁴⁵

For Kant må kunsten observeres interesseløst for ikke å ødelegges. Dette betyr at på tross av at det finnes noe sansbart ved kunstverket i innholdet, nemlig som imitasjon av natur, så er ikke kunstverket natur. Derimot står kunstverket i forhold til dette, og det skal ikke observeres gjennom sitt innhold. Kunsten må observeres gjennom sin form, for det er i kunstens form at man erfarer kunstverket, og bare der man kan unngå å blande inn interesse og begjær. Følgelig har tingene, kunstverkene, ingen selvstendig funksjon, men frembringende årsaker som må forstås ut fra deres form.

Shusterman kritiserer Kants kunstforståelse for å være ekskluderende i forhold til hele den menneskelige organismen. Ved å ta utgangspunkt i Deweys forståelse av kunst som erfaring, snur Shusterman opp ned på Kants forståelse av bevissthetens rang foran sanseapparatet. Både Dewey og Kant knytter i utgangspunktet kunsten opp til erfaringen, men på vidt forskjellig vis.

Dewey skiller ikke som Kant mellom bevissthet og virkelighet, og han tillegger den estetiske erfaringen en annen funksjon enn Kant. For Dewey er erkjennelsens instrumentelle funksjon veileder for praksis. Dewey er derfor oppatt av alle aspektene av den menneskelige erfaringen, og kritiserer den filosofiske tradisjonen for favorisering av enkelte erfaringer. Kunst er i følge Shusterman erfaring, slik som all annen forståelse er det, og erfaring er og bør være foranderlig. "Yet it also follows that aesthetic values can never be permanently fixed by art theory or criticism but must be continually tested in experience and may be overturned by the tribunal of changing aesthetic perceptions."¹⁴⁶ Med en utvidet forståelse av estetikken som estetisk erfaring, blir ikke kunst et fast begrep, men et gjenstandsområde for erfaringen.

¹⁴⁵ Mathisen, *Virkelighetens skjønnhet og skjønnhetens virkelighet. Stadier i estetikken historie fra Platon til Kant*, s.336.

¹⁴⁶ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.18.

Bürger mener at det avantgardistiske kunstverket diskuterer sin autonomistatus og setter likhetstegn mellom institusjonen og autonomistatusen. Betrakterens rolle i følge Bürger, er derfor å forsøke å forstå kunstverkets funksjon i kunstinstitusjonen, ettersom det jo er selve autonomien som diskuteres i verket. Ved at det avantgardistiske autonome kunstverket ikke skal vise ut over seg selv, da ville det jo måtte være en fornuftig virksomhet, blir det ikke opp til verken betrakteren eller kunstverket å erfare av hverandre.

Den moderne autonome kunst har følgelig måttet utvikle som sitt adekvate organ den såkalte estetiske bevissthet, dvs. en ekstatiske form for selvnýtende likegyldighet der ethvert seriøst spørsmål fra kunstverket til subjektet eller fra subjektet til kunstverket forstummer.¹⁴⁷

Betrakteren skal lese kunstverket som kontekst fordi kunstverket i følge Bürger ikke formidler noe utenfor seg selv. Dette fokuset på form fremfor innhold er kjennetegnende for den moderne forståelsen av kunstens autonomi. Det problematiske ved denne forståelsen er at kunstneren i kraft av kunstverket må overbevise om at kunsten er viktig. ”Ved sitt krav om autonomi har kunsten [...] brakt seg opp i den situasjon at den må skaffe seg et publikum på sine egne premisser.”¹⁴⁸ Kunsten blir med andre ord henvist til et marked, tross i at den ved autonomien ønsker å stille seg uavhengig av markedet. Bürger forsøker å redde seg fra dette forholdet ved å sette kunstinstitusjonen i fokus i det avantgardistiske kunstverket, men det at kunstinstitusjonen kritiseres, gjør ikke behovet for et marked mindre. Fokuset på form som kunstnerisk virkemiddel gjør til syvende og sist kunsten til en institusjonell vare, fordi kunstneren i kraft av å proklamere kunstens autonomi må ut på markedet med varen sin.

Som jeg nevnte tidligere kan kunsten ved å påkalle autonomien gå over i de andre kulturelle autonome sfærene, vitenskapen og moralen. Kunsten kan således bare ved å påkalle seg autonomien forsikre seg om at det er kunst. Bürger setter likhetstegn mellom autonomi og institusjon, fordi kunstinstitusjonen utgjør et utskilt delområde i samfunnet. Kunstinstitusjonen avgjør derfor virkningen av enkeltverket, i følge Bürger. Det er altså ved å påkalle autonomien, institusjonen, at man kan si at noe er kunst. Og således har jo Bürger rett i at institusjonen og autonomien er ett. At Bürger

¹⁴⁷ Mathisen, *Skjønnhet, tanke & kunst. Kunstfilosofiske essays*, s.187.

¹⁴⁸ Mathisen, *Skjønnhet, tanke & kunst. Kunstfilosofiske essays*, s.187.

tross avantgardens kritikk vil beholde autonomien som en garanti for kunstens frihet, kan tyde på at Bürger ikke har satt seg godt nok inn forståelsen av kunstens autonomi.¹⁴⁹ Bürger mener at den falske opphevelsen av kunstens distanse til livspraksis, populærkulturen, gjør at opphevelsen av autonomien muligens ikke bør være ønskelig. Problemet med dette, ligger i det at forestillingen om kunstens autonomi er lagt i hendene på fornuften. Kunsten er med andre ord fri i den grad den er frigjørende.

I romantikken gjorde kunstnerne et opprør mot den opplyste fornufts fremstilling av virkeligheten, ved å hevde at kunsten var en formidler av en ”høyere” innsikt, som skulle fristille kunsten fra moralen og den teoretiske erkjennelsen. Det var slik selve kravet om autonomi oppsto. Men som jeg nevnte, var romantikerne dessuten opptatt av en meningsdivisjon ved tingene. Kunstverkene selv fungerte muligens således som et korrektiv til den opplyste fornufts dominans i forståelsen av virkeligheten.

Mathisen påpeker en viktig side ved kunstens autonomi, som ikke kan overses, nemlig at kunstens autonomi må ha en betydning for kunsten. ”Hvis det skal være noe poeng i å insistere på kunstens autonomi, må det være fordi kunsten i ly av denne kan uttrykke noe som ellers ikke kan komme til uttrykk.”¹⁵⁰ Hvis man skal insistere på kunstens autonomi, må man ha i mente at autonomien er et prosjekt som er definert av fornuften. Mathisens påpeker at forholdet mellom fornuft og virkelighet bør utdypes for å gi kunsten en sjanse. Dersom kunsten skal eksistere på egne premisser, er det ønskelig å legge til rette for de forhold hvor kunsten kan hevde seg som en fornuftig form for virkelighetsforståelse.

Som jeg har vist gjennom hele oppgaven stiller Shusterman seg kritisk til den moderne oppfattelsen av kunsten som kunstinstitusjonen, og mener at vår identifikasjon av kunstens autonomi med kunstinstitusjonen er en falsk og elitistisk måte å forstå kunst på. Shusterman påpeker at vi ved å kritisere institusjonsteorien har mulighet til å åpne opp for en utvidet forståelse av estetikken, hvor også populærkulturelle fenomen får en plass i det nye fellesskapet. Shusterman mener at

¹⁴⁹ ”[...] ob nicht vielmehr die Distanz der Kunst zur Lebenspraxis allererst den Freiheitsspielraum garantiert, innerhalb dessen Alternativen zum Bestehenden denkbar werden.“ (Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s.73).

¹⁵⁰ Mathisen, *Skjønnhet, tanke & kunst*, s.180.

det mest autonome ved kunsten ligger i den estetiske erfaringen, ettersom den estetiske erfaringen er tilgjengelig for alle. Og selv om kunstens iboende egenverdi noen ganger kjennetegnes ved kunstens materielle sluttprodukter, kunstobjektene, har ikke disse produktene i følge Shusterman noen kunstnerisk verdi atskilt fra deres nytteverdi i den estetiske erfaringen. Den estetiske erfaringens autonomi trenger dessuten ikke som kunstens autonomi som kunstinstitusjonen å være separert fra livspraksis:

For such autonomy need not be construed in terms of a sharp separation from the praxis of life, but merely in terms of art's having a distinctive and distributive framework for its works and its own characteristic modes for their reception, which can nonetheless overlap and intersect with non-artistic institutions and discourse.¹⁵¹

Et viktig poeng ved denne påpekningen er den estetiske erfaringen som kunst. For å unngå bruken av det ladede kunstbegrepet, lar Shusterman en ny forståelse av den estetiske erfaringen bli kunsten. Slik kan det vi har forstått som kunst frem til i dag bli med i den utvidede forståelsen av estetikken, samtidig som elementer fra populærkulturen kan trekkes inn. Og slik jeg ser det er ikke Shusterman alene om en slik forskyvning av den kantianske problematikken. Men i stedet for å forlate Kant og den opplyste fornuft slik som Shusterman, trekkes autonomien i enda større grad med i forståelsen til Bürger. Selve autonomien formaliseres og gjøres til prinsippet for kunsten, når avantgarden fremstiller kunsten generelt gjennom virkemidlene, altså formen. Ved å la kunsten være estetisk erfaring i kantiansk forstand, er kunsten med andre ord autonom i moderne forstand, og kan ikke være annet enn en subjektiv, altså sekundær, opplevelse. Kunsten spiller ikke lenger på lag med seg selv, men blir en undersøkt av fornuften.

Det avantgardistiske kunstverkets intensjon kan ha blitt feiltolket til fordel for institusjonens eksistens. Dersom avantgardistene ønsket å distansere seg fra institusjonen, som jo også er en mulig tolkning om man ser på de første dadaistene, så måtte man i så fall ha utelatt en rekke avantgardistiske kunstverk i den institusjonelle kunsthistorien. I Zürich for eksempel laget dadaistene egne forestillinger som ikke var ment å fungere i en institusjonell sammenheng. Disse forestillingene har blitt trukket inn i institusjonen i etterkant. Hans Belting kommenterer dette poenget på et annet

¹⁵¹ Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, s.141.

vis, når han hevder at det alltid har blitt spekulert i hva som skal skje med de tradisjonelle kunstinstitusjonene når det kommer noen nye. Han hevder at spørsmålet ikke er om institusjonen overlever eller ikke, men hvorvidt vi ønsker å behandle de nye elementene på en tradisjonell måte.¹⁵² Vi ser muligens antydninger i dag til steget ut av institusjonen, ved at kunstnere danner egne arenaer for å vise kunsten sin, og at kunsten stadig går nye veier ved hjelp av nye medier. Men de nye veiene og de nye arenaene ”institusjonaliseres” like hurtig som de oppstår, og det virker ikke lenger faretruende for kunstinstitusjonen å blande inn elementer utenfra. Skillet mellom innenfor og utenfor er etter min oppfatning fortsatt markant. Så det er kanskje ikke institusjonens grep om kunsten, men kunstens verdi man burde se nærmere på. Det fatale skulle være om kunsten ikke lenger får noen verdi, ettersom kunstneren forstår autonomistatusen som en ubegrenset frihet.

Avslutning

Det Shusterman og Bürger har til felles er at de påpeker at det avantgardistiske kunstverket styres av kunstinstitusjonen. Det avantgardistiske kunstverket legitimeres som kunstverk gjennom dommen fra institusjonen ettersom institusjonen setter kunstverket i kontekst. Kunstverket eksisterer med andre ord ut i fra institusjonens vilje. Jeg har forsøkt å vise at dette kan se ut til å gå på bekostning av kunstens muligheter, og jeg mener derfor at den moderne forståelsen av kunstens autonomi på en måte unngår selve kunsten som tema. Det er ikke kunstverket som står i fokus, men hvordan kunstverket kan bli tatt opp i institusjonen. Følgelig får man teorien om at kunsten ikke skal være noe annet enn en subjektiv opplevelse. I motsetning til å legitimere kunstens behov, reduserer man kunstens behov, ettersom kunstneren må etterstrebe aksept, snarere enn å forsøke å forme utopier. Og selv om Bürger forsøker å motarbeide dette aspektet, ved å si at avantgarden kritiserer estetisismens subjektivism, er det etter mitt skjønn snarere en utredning av kunstens fokus enn en formidling av kunstens potensial han bedriver i *Theorie der Avantgarde*.

¹⁵² ”Es ist also eine Frage der Institutionen und nicht eine Frage der Inhalte, schon gar nicht eine Frage der Methoden, ob und wie Kunst und Kunstgeschichte in der Zukunft überleben werden. Die Kathedralen haben schließlich, vor gar nicht zu langer Zeit, die Gründung der Museen überlebt. Warum sollen nicht die heutigen Museen die Gründung anderer Institutionen erleben, in denen die Kunstgeschichte keinen Platz mehr hat oder ganz anders aussieht.“ (Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, s.118).

Et kritisk blikk på Bùrgers og Shustermans forhold til kunst, vil dessuten oppdage begges distanse til kunstverket. Det er ikke kunstverket som er hovedfokus, men hvordan noe utenforstående ved kunsten gjør kunstverket til kunst. Og til tross for at både Bùrger og Shusterman vedkjenner at objektet kunst eksisterer, manifesteres dette i det utenforstående. Kunstens vesen er dermed et aspekt som unngås i deres fortolkninger av kunst. Mot dette kunne man innvende at kunstobjektet nødvendigvis må finnes, og at det ville være vanskelig å presentere objektet uten seg selv. For uansett om det er snakk om Bùrgers forståelse av det avantgardistiske kunstverket som en iscenesatt montasje, eller Shustermans lit til den estetiske erfaringen som mennesket innehar, bygger begge ideer på at det finnes noe som er kunst. Kanskje har dette sammenheng med at kunstverket, som Espen Schaanning poengterer, i eskalerende grad synes å ha blitt borte fra den filosofiske diskursen?¹⁵³

Ønsker kunstneren å erkjenne en annerledes virkelighet, eller er det viktigste å lage et ”spesielt raffinert visittkort”?¹⁵⁴ Når den moderne forståelsen av autonomien lar kunstneren få avgjøre hva som er kunst, står man kanskje nær et skille med kunsten i kulturen. Bùrgers forståelse av den avantgardistiske intensjonen som kunstneren i selve kunstverket, gjør ikke behovet for kunsten i kulturen tydelig. Og i stedet for å gå bort fra det Bùrger selv fremstiller som estetisismens hovedpoeng, nemlig autonomistatusen, formaliserer han denne videre i det avantgardistiske kunstverket.

Slik jeg ser det får ikke kunsten utvikle seg selvstendig i institusjonen dersom det er institusjonen som bestemmer kunstens innhold. Som jeg har vist kan ikke det avantgardistiske kunstverket kommunisere med en betrakter på kunstverkets egne premisser, ved at det ikke har noen mulighet til å signalisere hvordan det er et kunstverk i seg selv, fordi det ikke lenger kan leses slik. Slik blir kunsten en sekundær opplevelse for betrakteren, og ikke noe mer. Det er på dette punktet jeg tror autonomien kan ha blitt misforstått. Ved å basere seg på den moderne forståelsen av

¹⁵³ ”[...] den filosofiske diskursen etterhvert vender oppmerksomheten bort fra subjektet (fornuften) og empirien (observasjonene). Det som nå trer stadig mer i forgrunnen blir det som befinner seg ”mellom” subjektet og verden, nemlig *språket*. Språket definerer de ”hull” som subjektet kan smette inn i, språket setter den meningshorisont vi ser verden i kraft av. Den *personlige frihet* (autonomi) til å ha kontroll over egen adferd og tenkning smuldrer bort og vi utleveres til språket. Filosofi i vårt århundre har primært, og på godt og ondt, vært språkfilosofi.” (Schaanning, *Modernitetens oppløsning*, s.224).

¹⁵⁴ Bùrger, *Theorie der Avantgarde*, s.181.

kunstens autonomi, forstår man kanskje ikke at man undergraver kunstens potensial. Enten så burde det forhold som danner autonomiens fundament utdypes, eller så er det kanskje ønskelig at vi kvitter oss med kunstbegrepet slik det forstås i dag, så nært som det er knyttet opp til autonomien.

Jeg har vist at kunsten som autonom faller på autonomiens premisser. Det som preger den moderne forståelsen av autonomien er kunstinstitusjonen, ved at man forkaster forholdet til fornuften til fordel for vilkårlighet. Ved at autonomien likevel påkalles gjennom kulturområdenes parallellitet, trekkes derimot fornuften inn i forståelsen igjen. På den måten mener jeg at man kan si at den moderne forståelsen av kunstens autonomi begrenser kunsten.

Litteraturliste

- Belting, Hans, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München: Verlag C.H. Beck, 1995.
- Burnham, Douglas, *Immanuel Kant (1724-1804) Theory of Aesthetics and Teleology (The Critique of Judgement)*, The Internet Encyclopedia of Philosophy, <http://www.iep.utm.edu/k/kantaest.htm#H2>, (15. september 2007).
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
- Cooper, David A., "Immanuel Kant, "Critique of aesthetic judgement, Sections 1-14, 16, 23-4", 28 fra Cooper, David A., *Aesthetics: The Classic Readings*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002 (1997).
- Danto, Arthur C. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective*, Berkeley: University of California Press, 1998.
- Davies, Stephen, *Definitions of Art*, Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- Dewey, John, *Art as Experience*, New York: Putnam, 1934.
- Dickie, George; "The Artworld" fra *Art and Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca: Cornell University Press, 1974, s.464, fra Shusterman, Richard, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Maryland: Rowman and Littlefield Publishers Inc., 2000 (1992).
- Elger, Dietmar, *Dadaism*, Köln: Taschen, 2006 (2004).
- Elster, Jon, "Statens relative autonomi" fra *Vitenskap og politikk*, 115-125, Oslo: Universitetsforlaget AS, 1989.
- Field, Richard, *John Dewey (1859-1952)*, The Internet Encyclopedia of Philosophy, <http://www.iep.utm.edu/d/dewey.htm>, (10. september 2007).
- Gundersen, Kari, oversettelse, *Dekonstruksjon. Klassiske tekster i utvalg*, Oslo: Spartacus Forlag AS, 2006.
- Gran, Anne-Britt; "En forestilling om implosjon og eksplosjon i kunsten", hentet fra *Samtiden - Tidsskrift for politikk, litteratur og samfunnsspørsmål*, nr.4, 2001.
- Grøn et al, *Politikens filosofi leksikon*, Oslo: Zafari Forlag, 1996.
- Grøtvedt, Paul, *Moderniteten og post- modernismen. Et essay om kunst og tenkning*, Oslo: Aventura Forlag, 1987.
- Hammer, Espen, oversettelse, *Kritikk av dømmekraften*, Oslo: Pax Forlag, 1995.

- Hammermeister, Kai, *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilkraft und naturphilosophische Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1957 (1790).
- Kamuf, Peggy, ed., forord til *A Derrida Reader. Between the Blinds*, s.vi-xii, Hertfordshire: Columbia University Press, 1991.
- Mathisen, Steinar, *Skjønnhet, tanke og kunst. Kunstfilosofiske essays*, Oslo: Akribes Forlag, 2003 (1999).
- Mathisen, Steinar, *Virkelighetens skjønnhet og skjønnhetens virkelighet. Studier i estetikkens historie fra Platon til Kant*, Oslo: Akribes Forlag, 2005.
- Martinsen, Vegard, *Filosofi; en innføring*, nettutgave (www.filosofi.no), 2005 (1991), 20. September 2007.
- Müller, Michael et al, forord til *Autonomie der Kunst. Zur Genese einer bürgerlichen Kategorie*, s.7-8, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974 (1972).
- Ore, C. E., *Bokmålsordboka på nett*, <http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek.html>, (16. Juli 2007).
- Reynolds, Jack, *Jacques Derrida (1930-2004)*, The Internet Encyclopedia of Philosophy, <http://www.iep.utm.edu/d/derrida.htm#H2>, (20. august 2007).
- Saltzweid, Caroline, Cohen, Mitch, Nottchott, Kenneth, oversettelse, *Art History after Modernism*, London: The University of Chicago Press, 2003.
- Shaw, Michael, oversettelse, *About the avant-garde*, foreword by Jochen Schulte-Sasse, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007 (1974).
- Shusterman, Richard, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Maryland: Rowman and Littlefield Publishers Inc., 2000 (1992).
- Schaanning, Espen, *Modernitetens oppløsning. Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*, Oslo: Spartacus Forlag AS, 2000 (1992).
- Tjønneland, Eivind, oversettelse, *Om avantgarden*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag AS, 1998.
- Øye, Agnete, *Kant etter Duchamp*, etterord av Stian Grøgaard, Oslo: Pax Forlag A/S, 2003.
- Aarre, Mari, oversettelse, *Kunstens avslutning*, etterord av Eva Løveid Mølster, Valdres: Pax Forlag, 2006.